

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomról:

IRODALOM ÉS FOLKLÓR

✱

Tanulmányok

✱

Dokumentumok

✱

Könyvek

1967 | 1

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1967/1. XIII. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban. Csekkszámlasszám egyéni:
61.257, közületi: 61.006. MNB egyszámlasszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla:
05.915.111-46. MNB egyszámlasszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-012.

Előfizetési díj egy évre 32,—Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1967. II. 14.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 14,7 (A/5) ív

67.63476 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Irodalom és folklór

A komparatiztika fellendülésével világszerte egyre többen látják, hogy az irodalomtörténetírásnak az eddigieknél fokozottabb mértékben kell a folklór eredményeire is támaszkodnia. Különösen fontos feladat ez Kelet-Európában, ahol a speciális társadalmi fejlődés következtében hosszú évszázadokon át a félnépi, a folklór és a „magas” kultúra között álló műfajok uralma volt túlsúlyban. Ezért szenteltük jelen számunkat ennek a kérdéskomplexumnak. Ortutay Gyula bevezetője szemléletesen mutat rá, hogy ez a kezdeményezésünk tulajdonképpen a magyar irodalomtörténetírásnak olyan hagyományát folytatja, amelynek folyamatosága ideiglenesen csak a közelmúltban szakadt meg. Julian Krzyżanowski ugyancsak folklór és irodalom kölcsönhatását bizonyítva lengyel példákon igyekszik rávilágítani a kérdés egyik vetületére, hogyan hatott a folklór az irodalomra, de megvizsgálja az írott elemek folklorizációjának problematikáját is. Dokumentumaink a problémakör XIX. és XX. századi klasszikus magyar művelőiből vett idézetekkel támasztják alá számunk lényeges célkitűzését. Tanulmányaink két aspektusban közelítik meg a problémát; első csoportjuk magán a szépirodalmi anyagon mutatja be a folklór és az irodalom kölcsönhatását, a második csoportban pedig az erre vonatkozó tudományos törekvésekből adunk ízelítőt.

Varjas Béla a régi magyar irodalom népszerű epikájának fejlődésrajzát viszi el egészen a XIX. század nagy realista epikusáig, Arany Jánosig, aki erre az irodalom és a folklór határmesgyéjén álló műfajra támaszkodva alkotta meg az egyetemes európai irodalomban is fontos szerepet játszó oeuvre-jét, míg Radó György a finn Kalevala és az észt Kalevipoeg eltérő társadalomábrázolásának történelmi okairól, a két nép egymástól eltérő társadalmi fejlődéséről értekezik.

Gál István azt mutatja be, hogy Bartók Bélának a kelet-európai népek népzenejét felkutató és összehasonlító úttörő kutatásai milyen döntő, ösztönző hatással voltak a magyar irodalomtörténetírás kelet-európai érdeklődésének kialakulására. Voigt Vilmos a mai szovjet folklorisztikának a népköltészet elméletére vonatkozó legfontosabb eredményeit mutatja be.

Szemle rovatunkban számolókat közlünk az 1966. nyarán Szófiában tartott balkanisztikai és délkelet-európai kongresszus egyes szekcióinak munkálatairól. E kongresszus egyik előadásában Hopp Lajos egyes XVIII. századi magyar trók ütletrásainak balkáni folklór-motívumait mutatja be. Rudolf Chmel a szlavisztika és a kelet-európai komparatiztika koncepcióit próbálja összhangba hozni. Sziklay László a lengyel Andrzej Sieroszewski disszertációjával kapcsolatban a XVIII. század ismert kalandorának, Benyovszky Móricnak lengyel és magyar utóéletére hívja fel a figyelmet. Fried István a magyarországi német Rummy Károly György és a szlovák Ján Kollár tipológiai összehasonlítását kísérli meg.

A szerkesztő bizottság

LITTERATURE ET FOLKLORE

Grâce au nouvel essor des disciplines comparées, de plus en plus d'historiens de la littérature s'aperçoivent qu'ils doivent tenir compte davantage des découvertes folkloriques, et surtout ceux de l'Europe Orientale où pendant plusieurs siècles, les genres à moitié populaires, à mi-chemin entre le folklore et le grand art ont été prépondérants à cause de l'évolution spécifique de la société. C'est pourquoi nous consacrons le présent numéro aux questions de cette nature.

Dans sa préface, Gyula ORTUTAY appelle l'attention sur cette tradition de l'histoire de la littérature en Hongrie. Julian KRZYŻANOWSKI éclaire les questions des influences mutuelles de la littérature polonaise et du folklore. Nos *Documents*, extraits des ouvrages classiques hongrois du XIX^e et du XX^e siècles, relatifs à ces problèmes, justifient le but qu'on se propose dans ce numéro.

Parmi les études, celle de Béla VARJAS présente l'évolution des genres épiques très populaires de l'ancienne littérature hongroise, jusqu'à János ARANY, grand auteur réaliste de poèmes épiques du XIX^e qui s'inspira de ce genre qui se situe au carrefour de la littérature et du folklore, pour créer son oeuvre qui était appelé à jouer un rôle important même dans la littérature européenne. — György RADÓ précise les raisons historiques pour lesquelles le Kalevala des Finlandais et le Kalevipoeg des Estoniens représentent différemment la société: l'évolution sociale de ces deux peuples fut différente.

L'article d'István GÁL montre comment l'étude que Bartók a faite sur son recueil de musique populaire notée en Europe Orientale a éveillé l'intérêt des historiens hongrois de la littérature pour celle d'Europe Orientale. — Vilmos VOIGT présente les résultats les plus importants concernant la théorie de la poésie populaire, obtenus par les folkloristes soviétiques d'aujourd'hui.

Dans notre Chronique Etrangère, nous publions des rapports sur les activités de certaines sections du Congrès qui, réunissant les spécialistes des Balkans et de l'Europe du Sud-Est, a eu lieu entre le 26 août et le 1^{er} septembre 1966, à Sofia.

Comité de rédaction

ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

Наряду с более широким развёртыванием исследований в области сравнительного литературоведения во всем мире все больше людей приходит к выводу, что история литературы должна опираться на достижения фольклора в гораздо большей степени, чем раньше. Особенно важной является эта задача в Восточной Европе, где вследствие специфического общественного развития в течение долгих столетий господствовали жанры, стоящие на полпути от фольклора к «высокой» культуре. Во введении Дюла Ортутай убедительно показывает, что венгерское литературоведение, собственно говоря, всегда опиралось на традиционные связи с фольклором. Юлиан Кжижановский на примерах польской литературы показывает, как влиял фольклор на литературу. В разделе Документы приведены материалы из наследия венгерских классиков XIX и XX века, относящиеся к данному кругу проблем. Помещенные в журнале статьи рассматривают эту проблему в двух аспектах: показывают взаимовлияние фольклора и литературы на материале художественной литературы, с одной стороны, и вводят нас мир научного осмысления этой проблемы, с другой стороны. Бела Варьяш рассматривает венгерский литературный эпос, от его возникновения до творчества великого венгерского эпика-реалиста XIX века Яноша Араня, который, опираясь на этот, стоящий на грани литературы и фольклора, жанр, создал свои произведения, играющие важную роль в истории европейской литературы. Дёрдь Радо, сопоставляя финскую «Калевалу» и эстонский «Калевипоэг», исследует исторические причины различий в формировании общества у этих народов. Иштван Гал анализирует, какое решающее, стимулирующее значение оказали на возникновение в венгерском литературоведении интереса к фольклору и литературе Восточной Европы новаторские исследования Бела Бартока, посвященные розыску и сравнительному анализу народной музыки восточноевропейских народов. Вильмош Войт освещает наиболее важные достижения советской фольклористики в области теории народной поэзии.

В разделе «Обозрение» мы публикуем сообщения о работе некоторых секций Конгресса балканистики и юго-восточной Европы, проходившего в Софии, 26 августа — 1 сентября 1966 года.

Редколлегия

Bevezető

A népköltészet és irodalom, a folklór és irodalom összefüggésének kérdései — együtt az összehasonlító történeti módszer adta elvi és módszertani kérdésekkel — tudományterületünk fundamentális problémái. Nem az egyedüliek, s tán sokan nem is az első helyre tennék, e kérdések fontosságát mégis mindenki elismeri. Csak az a baj, hogy nagyobbára megelégszünk időszakonkénti deklaratív megállapításokkal, s amikor összefoglaló monográfiák, teszem azt, *A magyar irodalom története* nemrégiben megjelent hat kötetében megvalósíthatnók ennek a fundamentális összefüggésnek genetikus elemzését, akkor kitérünk ez elől a feladat elől. Hiszen a hat kötet a népköltészet és irodalom összefüggéseit csak esetlegesen, egy-egy történeti korszak, egy-egy műfaj véletlen kapcsolásain keresztül, egy-egy szerző érdeklődésének megfelelően említi. (Nem kívánjuk természetesen a kötetek érdemeit ezzel kétségessé tenni.) Igaz, ismerünk tanulmányokat, monográfiákat is, amelyek a népköltészet és irodalom organikus és dialektikus összefüggéseit szem előtt tartják, nem egyszer a középpontba is helyezik. Mégis jelképesnek s igen jelentősnek tartjuk, hogy a Helikon e számának középpontjába ez a viszony, ez az alapvető összefüggés került. Jelentősége úgy nő, ahogy a következő kutatásainkban, akadémiai intézeteink munkájában, kiadványainkban ez a kérdés a középpontban marad s nem kerül — egy újabb deklarációig — ismét a margóra.

Aligha kell történeti érveket felsorolnunk az irodalom és a folklór s e két költészeti területtel foglalkozó tudomány együttműködésének szükségére. (Nem akarom az erről a kérdésről szóló nemzetközi és magyar irodalmat felsorolni — magam is többször írtam erről a témáról.) Amikor a múlt században kibontakozott az összehasonlító irodalomtudomány igénye, nyomban a kezdeteknél egymásra hatott az irodalomtörténet és a folklorisztika. S nem is tartjuk véletlennek, hogy az összehasonlító irodalomtörténet kezdeteinél a dán Brandes állt, s az összehasonlító folklorisztika (amit a finn földrajz-történeti iskola fejleszt tovább) első jelentős modern gondolatait, műveit a dán folkloristák adják. Benfey, az eurázsiai népmesék ősi központjára, vándorlására vonatkozó első, egyoldalúságában is nagyhatású elmélet kidolgozója, művében az irodalmi és a szájhagyományokon keresztül megvalósuló tovahaladás útvonalaait rajzolja ki, s az irodalom és a szóhagyomány állandó egymásrahatását látja. S a mű, a *Pancsatantra*, nevezhető-e csupán irodalmi kategóriákba tartozónak? Mondhatjuk-e, hogy a *Pancsatantra* megszületésében a szájhagyományozás a döntő, vagy ellenkezőleg a szájhagyomány funkciója elhanyagolható? A kérdés bármilyen egyoldalú feltevése nevetségesnek tűnik szemünkben, pedig más és más területen nem is egyszer kockáztatunk meg ilyen nevetséges kérdést is, meg állításokat is. A népmesekutatás története nem is engedi elválasztanunk a szóhagyományt, a népköltészetet az iroda-

lomban megőrzött adatoktól, az irodalmi s a ponyva-feldolgozásoktól. S ha a finn iskola mindig is előtérbe helyezi a szájhagyományt, s az irodalmi adatokat csak történeti határjelzőknek tekinti, mégsem hagyja sohasem figyelmen kívül az irodalmi alkotásokat, s Walter Anderson nem is egy monográfiája a bizonyíték (pl. a mi Mátyás-mondáink körében is), hogy milyen értékes végső adatokat szolgáltat az irodalomtörténet a folklór számára. A finn iskola egy másik neves, amerikai híve, Stith Thompson pedig egyik legszebb tanulmányában bizonyította be, hogy az olasz novella kezdetei mennyire elválaszthatatlanok az irodalom és a folklór szimbiózisától Boccacciótól egészen Basileig. De éppígy hivatkozhatnánk az európai ballada történetére, az összefüggések bonyolult rendjére, a népi líra szövegeinek műfaji és genetikus problémáira. Ez utóbbinál alig tartunk még az első kísérleteknél — hazai vonatkozásban még a rendszerezéshez is alig fogtunk hozzá.

A kelet-európai s köztük a magyar irodalom még inkább mutatja a közvetlenebb, összeforrottabb kapcsolatokat, hiszen itt a nemzeti irodalom kibontakozása nemcsak az anyanyelv felemelését jelentette, hanem ezzel együtt a népköltészetre való apellálást is. Nem véletlen, hogy a politikai, költészeti érvek egysége Petőfinél szinte ugyanazt a megfogalmazást nyeri, mint Erdélyi Jánosnál. A kelet-európai népek politikai aspirációi elválaszthatatlanok a nemzeti nyelv, népköltészet és irodalom kibontakozásától, s nem is véletlenül éppen itt kapott a népköltészet értékelése mindig valaminő politikai hangsúlyt, s egyben ezt a hangsúlyt mindig jellemezte a korai romantika ízlésiránya, szemlélete. Hazánkban is.

A magyar irodalom és népköltészet története is kínálja, minden műfajban, minden történeti korszakban az összehasonlító vizsgálatokat, a népköltészet és irodalom dialektikus egymásra hatásának, egymásba szövődő folyamatainak kutatását. Nem szabad, hogy kutatásainkat megzavarja olyan apriorisztikus szemlélet, amely e folyamatokban az elsőséget a szóhagyománynak vagy fordítva, az irodalomnak adná, kizárólagosan. Ugyanígy kerülnünk kell esztétikai ítéleteinkben is a kizárólagosságot, amire épp a romantikus, népi szemlélet nemegyszer késztette íróinkat is, kutatóinkat is. Amennyire igaza van abban Kodálynak, hogy egy-egy népdalban gazdagabb invenció van, mint olyik hosszadalmas szimfóniában, annyira nem igaz az, hogy minden népmese vagy népdalszöveg, dallam eleve tökéletesebb az irodalom, a műzene alkotásainál.

Annyi azonban bizonyos, hogy a magyar irodalom és a magyar népköltészet történetének kutatása nem választható el egymástól, ahogy nem választható el az összehasonlító, nemzetközi összefüggésekre utaló vizsgálatoktól sem. Ez a közhelyszerű s eléggé sokszor deklarált elv azonban még sok munkát kíván tőlünk annak ellenére, hogy Arany János, Erdélyi János óta nem is egy szerző fordult témáink felé. Katona Lajos személyében pedig olyan irodalomtörténész és olyan folklorista szánta életét e terület feltárására, aki a maga korában, hivatkozás nélkül mondhatjuk, a legjelentősebbek közé tartozott Európában. Eléggé nem fájlalhatjuk, hogy korai halála, torzónak maradt életműve megakadályozta, hogy méltó iskolát teremthessen, bár bizonyos, hogy a magyar összehasonlító folklór minden jelentős műve mögött ott munkál Katona személyisége, igényessége, egész életműve. Nem véletlen, hogy a finn összehasonlító irány egyik kezdeményezője, J. Krohn neki számol be levelében, s a finn iskola tagjaival való levelezésében Katona önérzetesen hivatkozik a maga előfutári szerepére, kezdeményezéseire.

Aligha kell tehát az itt következő tanulmányok előtt az irodalom és a folklór kutatásának közös témáit bizonyítandó az előzményeket felsorolnom. Csak a legújabb idők Anonymus kutatása is mutatja, hogy az ún. klasszikus témák még mennyi újat, feltárandót rejtenek. Számunkra, folkloristák számára Anonymus, a krónikás irodalom kínálja még a megoldandó feladatokat. Honti János ugyan kiemelt egy mesei példázatot az Érdi-kódexből s tudjuk, hogy A. Wesselski a középkori európai mese szép példázatai közé Temesvári Pelbárt anyagából is merít, de azért a magyar népmese történetének kutatásában csak most tárjuk fel igazán a rejtező igen értékes anyagot, amit legendáriumaink, amit Temesváry Pelbárt, Laskai kínálnak. Holott tudjuk, hogy ez a prédikációs irodalom egyszerre volt irodalom és szóhagyomány. (A prédikációk sokszori kiadását s azt, hogy falunkint, évente többször is elmondották példázataikat, történetkéiket, nem méltányoltuk eléggé.) Nem folytatom a példálózást, hiszen éppen az utóbbi években s nem is egy monográfiában már ez a teljességre törő szemlélet érvényesül, s utat tör — épp az irodalomtörténeti, irodalomelméleti kutatásokban is — a nemzetközi összehasonlítások igénye. Ezen a téren a magyar folklór-kutatók között is sokszor éles, sokszor szükségtelen viták folytak az összehasonlító földrajz-történeti kutatásokról. A finn iskola bizonyos hibáiról több ízben írtam a két világháború között is, s részletesen beszámoltam kritikai nézeteimről a finn kollegáknak néhány évvel ezelőtt a turkui egyetemen tartott előadásomban. Vannak, akik hazánkban is csak a finn módszer kizárólagos elismertetéséért harcolnak, holott ezt a nagy jelentőségű iskolát nemcsak a szovjet kutatás bírálta egyidőben igen élesen, hanem születésétől kezdve éles ellenvetés kísérte a legkülönbözőbb irányokból, von Sydow, Wesselski-tanulmányaitól kezdve napjainkig. Magam 1956 májusában, Prágában viszont rámutattam arra, hogy a történeti összehasonlító módszer marxista igényű megvalósítására nekünk kell törekednünk (előadásom megjelent a *Český lid*ben), s a szovjet folkloristák, köztük Csicserov, elsősorban helyeselték e módszer kibontását, s bizony igaz, hogy azóta e téren a szovjet kutatók többet tettek, — igen kemény vitákon keresztül — mint mi magunk.

Van tehát tennivalónk ezen a téren elegendő, s magam most előljáróban csak néhány igényt, előttünk álló feladatot említenék meg:

1. Az eddiginél behatóbban kellene vizsgálunk azokat az alkotás-lélektani, esztétikai módszereket, amelyekkel az irodalom s amelyekkel a szóhagyomány alkot. Marót Károly joggal mutat rá, hogy mind a kettő, az irodalom és a folklór is egyként költészet, mégis a szóhagyományozás alkotási módjának különbségei jelentősek, el nem hanyagolhatók. Egy sor irodalomszociológiai, esztétikai különbség adódik mindebből.

2. Nem vizsgáltuk eléggé azokat a tényezőket, amelyek az irodalom és a folklór között az összeköttetést megteremtik. Az orosz, a szovjet, az angol, a francia kutatás ezen a téren sokkal többet tárt fel nálunk. Az elején tartunk azoknak a fél-irodalmi (francia műszóval: zone intermédiaire, chansonniers semi-lettrés) rétegeknek a feltárásában, amelyeknek jelentősége pedig oly nagy nemcsak a népi líra alkotásaiban (s közvetítettek a műköltészet világába is!), hanem a népi dramatikus szokások kialakításában s általában a népköltészet minden műfajában nagy a közvetítő szerepük.

3. Ki kell alakítanunk azt az összehasonlító rostarendszert, amiről Bartók Béla példájára utalva szoltam már egy ízben: az összehasonlításnak olyan módszerét, amely nem pusztán „hatás”-mechanizmusokat vizsgál, hanem

a behatolás, akklimatizálódás folyamatait s mellettük bizonyos témák, műfajok, formák *következetes elutasítását* is. Egy kulturális struktúra jellegére, átalakító erőire és önnálló fejlődésének mozzanataira az is rávilágít, hogy a rázaporozó „hatások” közül mit utasít el. Ilyenre Bartók jó példákat hozott fel népzeneink és a szomszéd népek népzenejének vizsgálata során, magam is rámutathattam mesei műfaji csoportokra, témákra egyaránt. A befogadás, az elutasítás rosta-rendszere az irodalom történeti összehasonlításának, a struktúrák kutatásának is sok jó lehetőséget ajánl.

4. Természetesen vizsgálnunk kell az irodalom és népköltészet műfajainak genezisének s kibontakozásuk csúcsain is a találkozásokat, összefonódásokat. Amint hangsúlyoztam volt, semminő preconcepció, értékelő előítélet nem indokolt ezen a területen.

5. Azonosságaiiban és ellentéteiben is tanulságos összehasonlításra adhat alkalmat annak vizsgálata, hogy a népköltészet irodalmi jelentkezése Európában milyen társadalomtörténeti okokhoz kötődik, s milyen különbség mutatkozik a népköltészet irodalmi funkcióiban Nyugaton és Kelet-Európában. Amit Lenin megállapított a gazdaság és a társadalom síkján, az nyomon követhető itt is — de nem elég egy általánosító szkéma kimondása.

S végül sorolhatnék még egyes témákat, motívumokat, költészeti technikákra vonatkozó összehasonlítási lehetőségeket — de nem folytatom. Beláthatatlan a terület, ami előttünk áll, minden eddigi eredmény ellenére is. Az a meggyőződése, hogy ne álljunk meg a Helikon most megszületett számánál. Legyen ez szép kezdeményezés, amit következetesen megvalósuló, termékeny együttműködéssé kell alakítanunk.

A nemzetközi együttműködésre és vitára máris jó alkalom kínálkozik az A. I. L. C. 1967. évi belgrádi kongresszusán, amely egyik fő témájaként a szájhagyomány és az irodalom (*Littérature orale et littérature écrite*) problematikáját tűzte napirendre. Az ezzel kapcsolatos előadások és eszmecserék mind hazai, mind nemzetközi viszonylatban remélhetőleg ösztönzőek lesznek.

ORTUTAY GYULA

Irodalom és folklór

Az irodalom és folklór kölcsönös viszonya ma mind hazánkban, mind pedig azon kívül az aktuális kérdések közé tartozik. A valamennyi európai országban gazdagon kivirágzó néprajzi kutatások önálló problematikát¹ alakítottak ki, új módszerekre támaszkodtak és sok olyan érdekes anyagot gyűjtöttek össze, amelyek mellett az irodalomkutató nem mehet el közömbösen.² Ezzel magyarázható bizonyára az összehasonlító-irodalmi tanulmányok iránti érdeklődés növekedése, ami a nemzetközi irodalomtörténész találkozóinak témakörét is befolyásolja, s ezzel magyarázhatók azok a különféle próbálkozások is, amelyek az irodalmi jelenségeket a kulturális jelenségek elkülönült területeként kezelik. A lengyel tudományban még nem alakult ki határozott álláspont ezekről az új tendenciákról, csak néha jelentkezik nálunk bizonytalan visszhangjuk, az az igény, hogy kapcsolatot kellene teremteni az irodalom és néprajz között. Ezek a hangok azonban annyira általánosak, hogy nehéz eldönteni, vajon igazán arról van-e szó, hogy a változásnak, a kutatói magatartás kibővítésének sürgető szükségét érezzük, vagy pedig csak az átgondolatlan és megemésztetlen újdonságokat hajszoljuk.

Az irodalom és folklór viszonya azonban valóban elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt fontos kérdés. Hiszen a legkisebb kétség sem fér ahhoz, hogy az irodalomtudomány tárgya, az irodalmi alkotás a társadalom szellemi és anyagi kultúrájának része, hogy az irodalmi alkotás, legyen bár hosszú vagy rövid, terjedjen bár szájról szájra, vagy jelenjék meg nyomtatásban, mindig az őt létrehozó egyén és egy bizonyos társadalmi csoport szellemi életének kifejeződése, s ez a társadalmi csoport elfogadja, megőrzi, tulajdonának tekinti és írásban vagy szóban terjeszti. Az irodalomtudomány ennek a folyamatnak rendszerint csak az egyik oldalával foglalkozik, az irodalmi jelenségek keletkezésével és a műnek a szerzőhöz való viszonyával.

¹ Az idáig csaknem 200 kötetre terjedő finn „Folklore-Fellows Communications” (rövidítés FFC) c. kiadvány. A mese rendszeres osztályozását az A. AARNE, S. THOMPSON *The Types of the Folk-Tale*. FFC nr 74, Helsinki, 1928. c. munka adja. Erre a rendszerre támaszkodom a lengyel mesék osztályozásánál, a „Rendszeresen osztályozott lengyel népmese” (*Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*) c. munkámban, amelynek 1947-ben kiadott két füzeté a 735. típusig, tehát mintegy az egész anyag egyharmadát dolgozta fel. Az egész anyagot felölelő, kétkötetes új kiadás már nyomdában van. A „Paralellek”-ben az Arne—Tompson-féle nemzetközi meseszámozást vezettem be (tehát: állatmesék, mesék és anekdóták), s a T (Type) rövidítéssel és a megfelelő számmal jelzem őket.

² Elsősorban: J. BOLTE, J. POLIVKA: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913—1930. 5. k. (Idézetben: Bolte-Polivka; Grimm-Anmerkungen), ezen kívül A. WESSELSKI, W. ANDERSON stb. *Handbuch des deutschen Märchens* c. munkája L. MACKENSEN szerkesztésében.

Figyelmen kívül hagyja azonban a másik mozzanatot, a műnek az olvasóhoz vagy a hallgatóhoz való viszonyát, tehát a mű egész további sorsát attól a pillanattól kezdve, amikor a szerző átnyújtja olvasóinak vagy hallgatóinak, s a mű önálló életet kezd. Még az első mozzanat vizsgálatában sem nehéz észrevennünk a jellegzetes egyoldalúságot. Ez pedig a következő: a klasszikus irodalmi alkotásokat nemcsak az író alkotói egyénisége kifejezésének tekintjük, hanem azt tartjuk, hogy annak a társadalomnak a nézeteit és ízlését tükrözik, amelyben a szerző élt; a nemzet szellemi életének dokumentumai. Ha bizonyos korlátozásokat akarunk bevezetni, akkor is csak időbeli határokról lehet szó, legfeljebb a nemzet életének egy korszakáról. De egy futó pillantás a ma uralkodó viszonyokra meggyőz arról, hogy a nemzet egységes szellemi élete pusztán fikció, vagy legjobb esetben is elméleti követelés, nem pedig valóságos tény. Más szellemi életet él ma az értelmiségi, a munkás, mást egy kisvárosi ember és megint mást a falusi paraszt. Az, amit irodalomnak nevezünk, az elit szellemi életének a terméke. Ma az elit az értelmiség, régen a nemesség volt az; s az elit magába olvasztja és saját képére alakítja át más rétegek tehetséges egyedeit is, és ha tevékenyek és alkotnak, alkotásaikat sajátjának tekinti, és sajátjaként ápolja. Így volt ez hosszú évszázadokon keresztül, és így van Kasprovicz idején is, azzal a különbséggel, hogy sokkal kisebb a távolság a parasztság között, amelyből a költő származik, s az elit között, amely számára ír, mint három évszázaddal előbb, a XVI. század elején, Janicius korában. De még mindig nem annyival kisebb, hogy a *Szegények Könyvének* (Księga ubogich)^a énekesé saját szülőfalujában találjon olvasókra. Ha pedig az a helyzet, amit sematikusan felvázoltam, hogyan jut művészi kifejezésre az eliten kívüli rétegek szellemi élete, s mi kerül át belőle az elit irodalmába, hogy ott az egész társadalomról, az egész nemzetről szóló irodalmi alkotás bélyegét kapja? Az első kérdésre a felelet: a folklór alkotásai. Ez ugyanis a népi irodalom, ez tölti be a falu életében ugyanazt a szerepet, ami a kulturált rétegek életében az irodalomnak jut. Ahhoz, hogy válaszolhassunk a második kérdésre, meg kell oldanunk fő kérdésünket, meg kell határoznunk az irodalom és folklór kölcsönös viszonyát.

Hogy közelebb jussunk a megoldáshoz, két korlátozást kell bevezetnünk. Az első a „folklór” terminusra vonatkozik. E fogalom köréből ki kell zárunk azokat az elemeket, amelyek megnehezítik kérdésünk megoldását, és sok, irodalmi megfelelő nélküli anyaggal bővítenék a fogalmat. Itt azoknak a népi nézeteknek hatalmas területére gondolok, amelyek többé-kevésbé naivan válaszolnak olyan kérdésekre, amilyenekkel a művelt osztályok kultúrájában a filozófia és a tudomány foglalkozik. Amint később majd kiderül, irodalmunk nem egyszer, sőt gyakran nagyon intenzíven foglalkozik ezekkel az elemekkel, de végső soron - *mutatis mutandis* — úgy kezeli őket, mint a tudomány vagy a filozófia analóg elemeit, mint a művészi megfigyelés vagy elmélkedés tárgyát, de nem tekinti a világhoz való viszony művészi kifejezésének, olyan alapnak, amelyből kiindulva az író maga akarja megoldani az őt nyugtalanító kérdéseket. Nagyon ritkák az olyan művek, mint Mickiewicz *Ősök* (Dziady) c. drámája, amelyben a költő megtalálta szemléletének alapját. Megszerkesztésük ugyanis egyenesen megoldhatatlan nehézségek elé állítja az írókat. Ezeket még Mickiewicz zsenije sem volt képes legyőzni, amit meggyőzően bizonyít a dráma rengeteg talánya. Ahhoz, hogy felismerjük

^a Księga ubogich (Szegények Könyve). Versek.

ezeket a bonyodalmakat, elég megvizsgálunk a dráma negyedik és harmadik részének összefüggését a másodikkal, vagy az olyan részleteket, mint a Kórus váratlan megszólalása Gusztáv monológja után, vagy Gusztáv látomásának értelmezése a dráma III. részében. Célunk eléréséhez azonban elég, ha a folklórnak azokkal a területeivel foglalkozunk, amelyeknek van irodalmi megfelelőjük, a népköltéssel és a népi prózával, a mesével, anekdotával, mondával és végül a nagyon szegényes és ritka drámai alkotásokkal.

A második korlátozás a folklór és az irodalom kölcsönhatásának irányára vonatkozik. Régebben, pl. száz évvel ezelőtt azt tartották, hogy a folklór-jelenségek rendkívül régiek, az emberiség primitív költészetének a parasztok ajkán fennmaradt elemei s a későbbi irodalmi alkotások forrásai. Ennek a nézetnek, mint ismeretes, rendkívül sok híve van. Élénk érzelmi tiltakozást váltanak ki az annak bizonyítására irányuló kísérletek, hogy ez a nézet sok esetben nem állja ki a kritikát. Ma az összehasonlító irodalomtudomány eredményeinek fényében a népköltészet és népi próza alkotásainak keletkezési időpontjával kapcsolatos kételkedés igen sok esetben teljesen indokolt. Néhány nemzedék összehasonlító kutatásai megingathatatlanul bebizonyították, hogy a hagyományos népi irodalmat alkotó művek túlnyomó többsége az írásos irodalomból származik. Kiderült, hogy az elit több évszázados kulturális hatása minden európai országban az „irodalmi üledék” vastag rétegét hagyta azon, amit a falusi kunyhókban énekelnek és mesélnek. Más kérdés, hogy mennyire lehet ezeket a tényeket általánosítani, vagy ezek alapján mennyire lehet beszélni az egész folklór-irodalom eredetéről. Gyakorlatilag azonban, ha egy dal vagy mese legrégibb gyökereit akarjuk feltárni — legalábbis Európában —, minden esetben kiderül, hogy ezeket a gyökereket egy meghatározott művelt irodalmi környezetben kell keresnünk. Ezek a kérdések azonban rendkívül speciális jellegűek és nem tartoznak tanulmányunk körébe. Célunkhoz elég az a feltevés, hogy nemcsak az irodalom meritett évszázadokon keresztül ötleteket a folklórból, hanem fordítva is igaz, az utóbbi is hosszú századokon át gazdagodott irodalmi anyaggal. Így pl. nemcsak Mickiewicz *Twardowska asszony* (Pani Twardowska) című verse született a Nowogródek vagy Wilno környékén hallott mesék alapján, hanem ugyanakkor Mickiewicz balladája nem egy falusi mese forrásává vált olyan környékeken is, ahol a költő nevét bizonyára sohasem hallották. Hogy ez hogyan történt, — azt a speciális módszerekkel dolgozó folklór-kutatóknak kell kideríteni. Jelen tanulmányunkban kénytelenek vagyunk elfogadni azokat a korlátozásokat, amelyek arra kényszerítenek minket, hogy a kérdésnek csak az egyik oldalával foglalkozzunk, azzal: hogyan hat a folklór az irodalomra, ami természetesen nem jelenti a másik oldal lebecsülését vagy tagadását.

*

Ezek között az önkényesen leszűkített keretek között a feldolgozott kérdés egyáltalán nem tűnik újnak, ugyanis jónéhány tanulmány foglalkozik a népiességgel egyik vagy másik írónk munkásságában, sőt St. Żdziarski 1901-ben kiadott könyve enciklopédikusan dolgozza fel a *Népi elemeket a XIX. század lengyel költészetében* (Pierwiaszek ludowy w poezji polskiej XIX wieku). A könyvnek azonban már a címe is arra utal, hogy az irodalmi jelenségeknek csak nagyon szűk körét öleli fel, s a művel való megismerkedés meggyőz minket arról, hogy ez a benyomásunk helyes volt. Mi volt a XIX.

század előtt? Hogyan reagált a folklorisztikus elemekre a XIX. századi regény, amely mennyiségét tekintve egyáltalán nem maradt el a költészet mögött? Ezekre a kérdésekre Ździarski könyve nem ad feleletet, és az igazat megvallva senki sem próbálta még meg, hogy feleljen rájuk. Tájékozódunk kell azonban az egész rendelkezésünkre álló anyagban, ha azt akarjuk, hogy következtetéseink tényeken alapuljanak, és ne váljanak a történelmi valóságtól elszakadt elméleti fejtegetésekké, hisz feladatuk éppen a történelmi valóság megvilágítása.

Kiindulási pontunk a romantika kora, vagy még inkább az azt megelőző évek, a XVIII. század utolsó évei, amikor Európában először fordul az érdeklődés a nép, annak anyagi és szellemi élete felé, s először találkoztak a kutatók a folklór jelenségeivel. Ettől az időtől kezdve került be ugyanis a folklór véglegesen az irodalmi érdeklődés körébe. Elég könnyű felelni arra a kérdésre, hogy ez miért ilyen későn történt. Hiszen az európai irodalmat a reneszánsz kortól kezdve rendkívül határozott individualizmus jellemezte, és elhatárolta magát a köznéptől, annak életétől. Az irodalom kifejezetten a klasszikus eszményeknek hódol, lenézi az *in lingua vulgari* készült alkotásokat, amikor pedig az egyes nemzeti nyelvek a költészet eszközüvé válnak, antik poétikákon alapuló különféle költői kódexek követeléseit állítja a nemzeti nyelvek elé. A népi elemek ugyan különféle réseken keresztül behatolnak, de azok a műfajok, amelyekre rányomták bélyegüket — mint pl. az angol tragédia vagy az olasz és francia komédia — még hosszú évszázadokon keresztül kívülrekedtek az irodalom körén, s a kulturált emberek úgy tekintettek rájuk, mint mi a cirkuszi előadásokra. Csak a XVIII. század vége hozott ezen a téren gyökeres változásokat, s ezek a változások feltétlenül kapcsolatban álltak azokkal a nagy társadalmi átalakulásokkal, amelyek a francia forradalomban fejeződtek ki a legvilágosabban. Lengyelországban ekkor nemcsak Racławice és Kościuszko parasztkatonáinak gúnyja jelenik meg, hanem Kniaźnin *Cigányok* (Cyganie) c. műve és Bogusławski drámája, a *Krakkóiak és gurálok* (Krakowiacy i górale), az irodalmi népiességet jósló első fecskék.

A politikai és az irodalmi események egymás mellé állítása ebben az esetben sem nem véletlen, sem nem önkényes. Bár még ma sem tudjuk pontosan meghatározni mindazokat a tényezőket, amelyek következtében a folklór irodalmi érdeklődés tárgya lett, részben tudományos, részben pedig tisztán művészi szempontból, mégsem kételkedhetünk abban, hogy ez csak annak az általánosabb jellegű áramlatnak egyik aspektusa volt, amely a független Köztársaság utolsó éveiben kezdődött, és mind a mai napig tart. Ezt az áramlatot a politikai élet felszínén olyan tények jelezték, mint a jobbágyság felszabadítása egymás után valamennyi európai országban, a parasztság proletarizálódása és politikai jogainak kivívása, végül egyrészt a parasztság mint osztály fokozatos eltűnése néhány európai országban, másrészt pedig a parasztság kizárólagos privilegizálása más országokban az ellenkező végletként.

Az 1818-tól 1918-ig terjedő száz esztendő folyamán ezek a társadalmi-gazdasági folyamatok rendkívül jellegzetes visszhangot váltanak ki a lengyel irodalomban, annak különleges helyzetnek megfelelően, amelyet Lengyelország az akkori Európában elfoglalt. A társadalmi kérdés akkor igen hamar politikai kérdéssé vált, a parasztot kezdték annak a tényezőnek tekinteni, amely majd döntő szerepet fog játszani Lengyelország felszabadításában. Ebben a korszakban, amikor Lengyelország politikai ideológiája vég-

legesen kialakult, az emigrációs irodalomban egyre-másra hangzanak el a nép nagyrabecsülését bizonyító jelszavak. Mickiewicz számára akkoriban a „Népek népe” volt Lengyelország apokaliptikus megmentőjének a neve. Slowacki víziójában a nemzet feltámadását megjövendőlkő lovag pajzsán három titokzatos betű ragyog, a „NÉP”(lud) szó, amint a szerző maga magyarázza a jegyzetekben. Krasinski számára a „Lengyel nemességgel a lengyel nép” formula jelenti a menekvést, végül pedig Norwid a parasztot tekinti a szó és tett legnagyobb művészeknek:³

*„S ezért az egyszerű nép a legnagyobb költő,
mely földtől barna tenyérrel dalol.*

(Promethidion, I. Dialógus)

Amikor a romantika eltűnik mind a költészetből, mind pedig a politikai életből, s az álmódosítások helyét az élet reális lehetőségeit mérlegelő gondolat foglalja el, eltűnik a megváltó-nép koncepciója is, megmarad azonban az a felfogás, hogy a nép a lengyel élet igen fontos tényezője, s a nép ellenállóképessége és ereje valamikor döntő szerepet fog játszani a nemzet újjászületésében. Az *Őrhely* (Placówka)^b idején ez a felismerés az alapja egész sor olyan regénynek és elbeszélésnek, amely a parasztság életét vizsgálja, kesereg annak színvonalán, a parasztság sorsának megjavításáról elmélkedik, s azon töpreng, hogyan lehetne ezt a sötét, de hatalmas tömeget saját rendeltetésével és szerepével tisztában lévő társadalmi tényezővé alakítani. Ezt a nézetet vallja a XIX. század második felének majd minden költője és írója, ebből fakadnak Orzeszkowa gondokkal teli regényei, Konopnicka szentimentális-filantropikus életképei, Sienkiewicz szatirikus novellái és Sewer optimista karcolatai.

Végül pedig a XIX. és XX. század fordulóján, annak a nemzedéknek a munkásságában, melynek legerőteljesebb irodalmi képviselői nem egyszer a „szalmatetők alól” kerültek ki, abban a korszakban, amikor Kasprovicz, Reymont és Orkan szerzett magának hírnevet, újjáélednek a régi romantikus jelszavak, bár kissé megváltozva, mert a pozitivisták írók munkássága nem tűnt el nyomtalanul. Prus-szal, Dygasińskival és Sienkiewicz-csel közös álláspontból kiindulva Konopnicka ezért alakítja úgy elbeszélő költeményének cselekményét, hogy az a parasztcsoport, amelyet az emigrációs élet nehézségei tömegből alkotó erővé formáltak, visszatérjen Lengyelországba. Ezért állapítja meg Wyspiański tömören: „A paraszt hatalom, és kész”, ezért emelkedik az *Őszi vetésben* (Ozimina)^c az iránytvesztett, történelmi események által meghökkentett varsói értelmiség fölé annak a paraszt-katonának az egyszerű alakja, aki egy cipóval a hóna alatt a véres mandzsúriai mezőkre siet, hogy ott döntsön Oroszország sorsáról, míg a lengyel mezőkön a szabadságért küzdő Czarowicz utolsó pillantását a forradalmi harci tetteket megvalósító „Grzes elvtársra” veti.

Az irodalom több mint száz éven át így hirdeti azt a társadalmi-politikai jelszót, hogy a parasztság az a tényező, amelytől a jövő függ. Világos,

³ C. NORWID: Pisma zebrane (Összegyűjtött írásai) Z. PRZESMYCKI kiadásában, t. A, I. Warszawa, 1911. 144.

^b Placówka (Őrhely). Regény. BOLESŁAW PRUS

^c Ozimina (Őszi vetés). Regény. WACŁAW BERENT

hogy ez nem csak papírszó, hanem egy olyan széleskörű és mélyreható munkát jelez világosan, amelynek célja, hogy hozzáférhetővé tegye az összemzeti kultúra számára a „falusi nép” kultúrkincsét. Ez a munka a paraszti kultúrának — mind anyagi, mind pedig szellemi kultúrának — megismerése felé haladt. Egy sereg tanulmánnyal kezdődik, melyek közül minket elsősorban a folklór-gyűjtő munkák érdekelnek. Már a romantikusok nemzedéke kezdte lejegyezni és gyűjteni a népdalokat és népmeséket. Wacław z Oleska, Zegota Pauli, K. Wł. Wójcicki, S. Goszczyński, L. Siemieński, R. Berwiński, R. Zmorski és végül Oskar Kolberg keresztül-kasul bejárta a lengyel földeket, hatalmas dal- és prózai, mese- és legendaanyagot gyűjtött össze, amely végül Oskar Kolberg hatalmas művében halmozódott fel, melynek címe: *A nép. Annak szokásai, életmódja, beszéde, mondái, közmondásai, szertartásai, rítusai, varázsigéi, játéka, dalai, zenéje és táncai*. (Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce.) A romantikák követő időszak egyáltalán nem fékezte ezt a mozgalmat, hanem éppen ellenkezőleg — az, ami idáig egyéni erőfeszítés volt, most szervezett, rendszeres, sok azonos érdeklődésű embert összefogó munkává válik, a munka élén pedig szakértő vezetés áll. Kolberg műve mellett ekkor már időszaki kiadványok is megjelennek, mint a varsói *Wista* (Visztula, 1887—1905), majd pedig Lwowban a *Lud* (Nép), mint a *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej*⁴ (Adatgyűjtemény a Hazai Antropológiához, 1877—1895), a Krakói Tudományos Akadémia kiadványa, majd pedig annak folytatása, a *Materiały Antropologiczne, Archeologiczne i Etnograficzne*⁵ (Antropológiai, Régészeti és Néprajzi Anyagok, 1896—1919) és egész sor kisebb jelentőségű kiadvány. A hozzáértő gyűjtők által végzett, egyre pontosabb és rendszerebb gyűjtés mellett kezdenek megjelenni az összegyűjtött anyag megvizsgálására törekvő tanulmányok, amelyeket még Jan Karłowicz kezdeményezett, majd meglehetősen ötletszerűen folytattak már a XX. században a fiatalabb folkloristák.

*

A három nemzedék most jellemzett álláspontja a parasztság életével, a társadalmi és kulturális életben játszott szerepével kapcsolatban megvilágítja számunkra a felvetett kérdés lényegét, azt, hogy milyen szerepet töltött be ez a probléma az irodalomban, hogyan tükröződött annak fejlődésében, és mi újat hozott. Mert az, hogy a *Wiesław*-tól (Wiesław)^d és az *Ősöktől* (Dziady) kezdve a *Lakodalomig* (Wesele)^e és a *Parasztokig* (Chłopi) sok újat hozott, kétségtelen tény.

A népi, méghozzá a most szóban forgó folklorisztikus elemek jelenlétét a költői formák területén a legkönnyebb megragadni. A XIX. században fellépő valamennyi nemzedék érdeklődéssel fordul a népi alkotások felé, mindegyik átvesz valamit belőlük, különösen a dal területén. A romantikusok, a vilnói balladaköltőkkel az élükön, a dalokban elsősorban epikus, balladai elemeket keresnek, Mickiewicz pl. a *Liliomok* (Lilie) c. balladájában felhasználja a régi dalt a férjgyilkos asszonyról, Chodźko pedig a *Málna* (Maliny) c. versében arról a lányról szóló dalt, akit féltékeny nővére ölt meg.

^a Az idézetben ZWAK rövidítéssel jelzem.

^b Idézetben MAAE.

^d Wiesław. Idill. KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

^e Wesele (Lakodalom). Dráma. STANISŁAW WYSPIAŃSKI

A lengyel dalokkal szemben azonban, hála Zaleski népszerűsítő munkájának, előnyösebb helyzetben voltak az ukrán dalok, sőt a litván és bjelorusz dalok is, mert ezeket a határmenti területekről származó költők jobban ismerték, mint a lengyel dalokat. Csak valamivel később, a fiatalabb romantikus-nemzedék, a mazoviaai vagy litvániai „dalnokok” műveiben kap hangot a tősgyökeres lengyel, mazoviaai, nagy- és kis-lengyelországi dal. Ez a hagyomány azonban nem pusztul ki, hanem tovább él egészen a XIX. század végéig, hogy talán Asnyk, legfőképpen pedig Konopnicka költészetében ragyogjon fel a legfényesebben, akinek „furulyára” szerzett dalai rendkívül népszerűkké váltak. Sokkal ellenállóbb anyagnak bizonyult a népi próza. A romantikusoknak kevés érzékük volt a népi próza sajátos esztétikai értékei iránt, bár találhatunk egy-két népi történet módjára stilizált elbeszélést. Csak Prus és Sienkiewicz kortársai, a novellista-nemzedék körében talál jó talajra és szerez magának polgárjogot a népi történet, mese, tréfás elbeszélés, legenda és monda. Hogy meggyőződjunk erről, talán elég, ha egy — bár kissé elszigetelt, de nagyon jelentős — példára, Sienkiewicz *Sabala meséje* (Sabalowa bajka) c. elbeszélésére hívjuk fel a figyelmet. Nem kevésbé jelentősek Witkiewicz tájszólásban írt novellái, majd pedig a fiatalabb nemzedék, Reymont és Orkan elbeszélései, legfőképpen pedig Tetmajer *Sziklás Podhale* (Skalne Podhale) c. kötete, szándékosan paraszti elbeszélés hangnemében és színvonalán tartott novelláival és karcolataival. Azt a figyelemre méltó részletet, hogy ezek a kísérletek mind a Podhale vidékéről származnak, a „Tátrai Homérosz” Sabala, hagyományos varázsa és a gural elbeszélőknek Witkiewicz által kezdeményezett kultusza magyarázza. Ezzel van kapcsolatban egy másik igen jellegzetes tény is, mégpedig a tájszólás mint irodalmi kifejezőeszköz alkalmazása egész művekben, nem pedig csak a párbeszédes részekben, ami már korábban is előfordult. Sienkiewicz pl. a *Keresztesekben* (Krzyżacy) a tájszólási elemeket az archaizmusokkal együtt alkalmazta, Orkan és Reymont műveik stilusegységét azoknak a nyelvjárásoknak a következetes alkalmazásával érték el, amelyek területén műveik cselekménye játszódott. E példák kifejezően szemléltetik, mennyire előrehaladt a népi próza beolvasztása az irodalomba az *Őrhely* vagy *A folyó partján* (Nad Niemnem)¹ óta. Végül pedig a XX. század elejére esik a következő lépés a népköltészeti formák irodalomba való átültetése terén. Ez Wyspiański elszigetelt kísérlete, aki egy egész drámát írt az egyébként rendkívül szegényes népi drámaköltészet mintájára: a *Lakodalomban* a betlehemes játékok hagyományát követi.

A XIX. és XX. század folyamán a lengyel irodalomba beolvasztott folklorisztikus formák vizsgálata bizonyítja, hogy ez a jelenség a népi élet témaköreinek átvételével kapcsolatban ment végbe. Ha egy költő vagy író verset, drámát vagy regényt írt a falu életéről, automatikusan felhasználta a folklórt, mint a falusi életre jellemző vonások együttesét. Illenék legalább egy pillantást vetnünk az ide tartozó művekre, ezek azonban annyira ismertek, hogy talán nem is érdemes itt foglalkozni velük. *Wiesław*, a *Ősök*, a *Kárpáti guralok* (Karpaccy gorale)², Kraszewski falusi témájú regényei, az *Őrhely*, a *Győztes Bartek* (Bartek Zwycięzca)³, a *Buta paraszt* (Cham)⁴, *A folyó*

¹ Nad Niemnem (A folyó partján). Regény. ELIZA ORZESZKOWA.

² Karpaccy gorale (Kárpáti guralok). Dráma. JÓZEF KORZENIOWSKI.

³ Bartek Zwycięzca (Győztes Bartek). Elbeszélés. HENRYK SIENKIEWICZ.

⁴ Cham (Buta paraszt). Regény ELIZA ORZESZKOWA.

partján, Beldonek (Beldonek)¹, *Biedronék* (Biedronie), *Roztokiban* (W Roztokach)^k, a *Parasztok*, az *Átok* (Kłątwa)^l, a *Bírák* (Sędziowie), *Az én világom* (Mój świat) — íme a címek hosszú sora, s megsokszorozni sem lenne nehéz. Világos, hogy mindegyik felsorolt mű szükségessé tette a folklór-témák figyelembe vételét szűkebb vagy tágabb körben, aszerint, hogy milyen irányzatnak hódolt a szerző. Természetes, hogy másképp viszonyul ezekhez a kérdésekhez Brodziński, aki a krakkói parasztok életét idillnek stilizálta, s megint másképp Wyspiański, aki nem riadt vissza attól, hogy az idillikus-lakodalmi hangulatot nem éppen szalon-társalgásra szánt kifejezésekkel zavarja meg.

Itt azonban figyelmen kívül hagyom ezt az egész kérdéskört, hogy a folklór-témáknak csak azzal a csoportjával foglalkozzam, amelyek a XIX. és XX. század irodalmában önállóan lépnek fel, és nem csak mint díszei vagy szemléltetői a falusi életnek. Sok ilyen téma van, lényegesen több, mint ahogy eddigi irodalmi ismereteink alapján feltételezhetnénk, és sokféleségük és gazdagságuk bizonyítja, hogy mennyire támaszkodott a romantikus és a későbbi irodalom a folklórra. Ez azonban érthetővé válik, ha felidézzük a romantikus költők álláspontját a népi hagyományokról. Álláspontjuk általában véve egységes és következetes volt, bár akadtak szkeptikusok is — mint pl. Slowacki — akik gúnyolódtak a népi irodalom szépségein, de ez nem zavarta őket abban, hogy felhasználják. A romantikus magatartást a népi irodalommal szemben kifejezően jellemezte a romantikus irodalom két úttörője, a költő a költészettel kapcsolatban, az író pedig a prózával kapcsolatban.

A költő természetesen a *Konrad Wallenrod* szerzője, Mickiewicz volt, aki a *Wajdelota** *dalában* fennkölt himnuszt alkotott a népköltészetéről, a nemzet legnagyobb kulturális kincseinek dajkájáról és őrzőjéről:⁶

*Oh, falusi dal, te vagy a frigyláda
A régi és ifjabb évek között:
beléd helyezi a nép lovagjának fegyverét,
gondolatainak fonalát és érzelmeinek virágait.*

.....
*Oh, falusi dal, te állsz őrt
az emlékek nemzeti templománál,
arkangyali szárnyakkal és hanggal,
s néha az arkangyal fegyverét is fogod.*

(177—180 és 183—186 sor)

A prózaíró Kraszewski pedig a kérdést rendkívül találóan megragadó mély tanulmányában *A falu mondáiról* (Podania gminu) arról elmélkedik, hogyan kell a népi prózát összegyűjteni és feldolgozni. „A falu mondáit először össze kell gyűjteni, fel kell bontani, meg kell ismerni, meg kell hánynivetni, el kell rendezni, és csak azután használni. Eme nagy munkának ele-

¹ Beldonek. Regény. ADOLF DYGASIŃSKI.

^k W Roztokach (Roztokiban). Regény. WLADYSEAW ORKAN.

^l Kłątwa (Átok). Dráma. STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

* Wajdelota — a bárd megfelelője a régi litvánoknál (A ford. megj.).

⁶ MICKIEWICZ, *Dzieła* (Művei) Warszawa, 1955. II. k. 101.

nyészó részét is alig végeztük el.⁷ Ebből a ma és csaknem száz évvel ezelőtt egyaránt aktuális tételből kiindulva Kraszewski megmagyarázza, mi a lényege a folklórjelenségek felhasználásának.⁸

„A nép mondái mítoszok, gyakran mély gondolatok szimbólumai, amelyek szerény elbeszélés formájában ritkán megértett hieroglifákként jártak szájról-szájra, mint szórazokztató mesék. Éppen ez, hogy nemzedékek adták át egymásnak őket gyakran meg sem értve, mivel csak az első alkotó és a ritka elmélyedő foghatta fel értelmüket, kell, hogy annak oka legyen, hogy alig lehet belőlük a filozófiai eszmét kihámozni, annyira kiforgatták őket. Az ugyanis, aki nem látta a filozófiai eszmét az elbeszélésben, meg nem felelő díszekkel ékítette. — Most, amikor a mondákat azért gyűjtjük, hogy az irodalmat nemzeti elemekkel gazdagítsuk, talán akad, és kell, hogy akadjon valaki, aki visszaadja a mondáknak a bennük szunnyadó, s még a fantázia sokszínű kötelékeivel is lebéklyózott filozófiai jelentést.

Ezeknek az álláspontoknak következtében, legalábbis a *Balladák és románcoktól* (Ballady i romanse) kezdve, az irodalom energikusan magába szívta a különféle származású és a művészi célok elérésére legkülönbözőbben felhasznált dal-, mese-, monda- és anekdota-témákat. Ebből vezethetők le nemcsak a *Balladák és románcoknak*, hanem a *Lengyel zarándoklás könyveinek* (Księgi pielgrzymstwa polskiego) és a *Pan Tadeusz*nak a különféle elemei is, Słowacki és Norwid történelmi mesedramáinak motívumai, a Strzygáról szóló mese visszhangja a *Kordian*ban, a Madejról szóló meséi az *Anhell*iben s az alvó királyságról a *Szellemkirály*ban (Król Duch), valamint a megszámálhatatlan sok folklorisztikus szál Pol, Syrokomla, Siemieński, Groza és a többiek rimes vagy prózai alkotásaiban.

Ezek a viszonyok természetesen a későbbi időszakban sem változtak meg, bár Prus vagy Dygasiński egyik-másik novellájában nehéz első szempillantásra felismerni még a jól ismert népi történetet is, vagy pedig az évszázadokon keresztül szószékről hirdetett és különféle példabeszéd-gyűjteményekben ismételt irodalmi témát Orkan elbeszéléseiben, amelyek a gurálélet csaknem fényképszerű másolatának tűnnek. Ezeknek az elemeknek rendkívüli gazdagsága beható vizsgálatot igényel, s csak ez teszi majd lehetővé mind terjedelemben, mind pedig mélységben a megfelelő tájékozódást.

*

Bár ma még nem tudjuk teljes egészében átfogni ezt a gazdagságot, már most is meglehetősen nagy valószínűséggel felelhetünk az előzőleg feltett kérdésekre, az általunk ismert anyag ugyanis lehetővé teszi, hogy meghatározzuk a tárgyalt évszázad folyamán fellépő irodalmi nemzedékekre jellemző tipikus álláspontokat.

A feltett kérdések közül az a könnyebb, amely látszólag több nehézséget okoz, mégpedig, hogy hogyan járt el az irodalom az átvett folklorisztikus elemekkel. A *Promethidion* szerzője ugyanis megadta itt az általános formulát, amikor meghatározta Chopin viszonyát a népi zenéhez:

„A Népi ihlet felemelése az egész Emberiséget átható és átfogó fokra — a Népi felemelése az Emberiséghez nem külső eljárásokkal és formai en-

⁷ J. I.: Podania gminu (A falu mondái) Studia Literackie, Wilno, 1842. 93—94.

⁸ Uo. 105.

gedményekkel, hanem a belső érettség fejlődésével . . . ezt hallani ki Fryderyk Múzsájából a nemzeti művészet visszhangjaként.”⁹

Ezt az utat követte minden lengyel író származásra és irodalmi programra való tekintet nélkül, amikor a folklórt érdekes irodalmi nyersanyagként kezelte, s azokat a momentumokat hangsúlyozta benne, amelyek esztétikai követelményeinek megfeleltek. Ez a módszer lehetővé tette, hogy a folklór-elemekre rányomják mind egyéniségük, mind pedig az elit művészi tetszésének bélyegét, bár ezek az elemek majdnem kivétel nélkül mindig megőriztek valamit különállóságukból és eredetiségükből, megőrizték származásuk jegyeit. A művészi feldolgozásban mindenki számára hozzáférhető, magas esztétikai értékű irodalmi jelenségekké alakultak, s megőrizve eredeti jegyeiket, az egész nemzet kultúrájának részeivé váltak. És éppen ebben — talán kizárólag csak ebben — az értelemben lehet az egyes irodalmi művekről mint a nemzeti szellem és nemzeti kultúra visszatükröződéséről beszélni.

Sokkal nehezebb válaszolni arra a látszólag könnyű kérdésre, mi került át a folklórból az irodalomba. A válasz rengeteg módszertani nehézségbe ütközik, ezeket kell tehát először megvizsgálnunk. A nehézségek majdnem mind a folklóranyag sajátos természetéből fakadnak, abból, hogy a folklór speciális és precíz kutatási technikát követel.

Mindenekelőtt nehéz feladat az irodalmi alkotásokban fellelhető folklórelemek azonosítása. Ahhoz, hogy meggyőződhesünk egy elem népi eredetéről, először meg kell találnunk közvetlenül a szájhagyományok után lejegyzett változatait. E változatokat azonban még senki sem leltározta, a legkülönbözőbb gyűjteményekben vannak szétszórva, lejegyzésük is gyakran teljesen öletszerű. Tegyük fel, hogy sikerült leküzdennünk ezeket a nehézségeket, s ismerünk néhány, vagy akár tízegynéhány Mickiewicz valamelyik balladájával, Slowacki valamelyik drámájának egy jelenetével, Kraszewski valamelyik regényének egy fejezetével vagy Prus egy novellájával rokon népi elemet. A következő feladatunk, hogy megállapítsuk, közülük melyiket ismerhette, vagy kellett hogy ismerje a vizsgált szerző. Hiszen amikor Syrokomla az *Isten dicsőségéről és a király dicsőségéről* (O chwale bożej i chwale królewskiej) szóló koldustörténetet írta, ismerhette a történetet a szájhagyományból, prédikációkból, olvashatta egy erkölcsnemesítő műben, vagy akár egy olyan jellegű szatirikus gyűjteményben, mint Rej *Tréfái* (Figliki). És csak itt tárul fel a kutató szeme előtt a folklór-alkotások kronológiai aspektusa, amely a kutatás területét kiterjeszti a XIX. század határain túl, s az irodalom és folklór közötti viszony vizsgálatát nagyon széles történelmi határok között teszi szükségessé. Csak most derül ki, hogy e viszony vizsgálatát nem korlátozhatjuk a romantika és az annál későbbi korokra, hanem sokkal mélyebbre, a reneszánsz korba, és még régebbre, a középkorba kell visszanyúlnunk.

Az a teljesen egyszerű tény tárul elénk, hogy a folklór-jelenségek XIX. századra korlátozott vizsgálata állandóan régebbi korok nehezen hozzáférhető irodalmi jelenségeinek mélyére vezet, amelyekkel a folklór-elemek szoros kapcsolatban állnak. Ha arra törekszünk, hogy megállapítsuk Witwicki *Maciej, avagy a pénz szeretete* (Maciej, czyli miłość pieniędzy) c. „balladájának” viszonyát a folklórhoz, hosszában-széltében meg kell hogy vizsgáljuk a hálátlan gyermekekről szóló történet elterjedtségét népi hagyományainkban, s vizsgálataink során előbb-utóbb eljutunk a prédikátorok és moralisták, Drexe-

⁹ NORWID: i. m. t. A. I. 168—169.

lius, Potocki és Rej nevéhez, akiknek a művei a történetet népszerűvé tették hazánkban. Ha Zan *Switez* c. munkájának viszonyát akarjuk meghatározni a gyilkost tettének elkövetése után hosszú évekkel sújtó büntetésről szóló legendához, előbb-utóbb felfedezzük a híres középkori gyűjtemény, a *Gesta Romanorum* visszhangját, amelyet nálunk a középkor végéig olvastak és felhasználtak a prédikátorok. Végeredményben tehát a XIX. századi irodalom tanulmányozása során olyan hatalmas anyagot gyűjtünk össze a régebbi korokból, hogy el kell gondolkodnunk azon, mi került be a régebbi korok irodalmába a florkórból, s milyen volt maga a régebbi folklór. Kétségtelen, hogy ebben az esetben nyilvánvalóvá válik a korábban meghúzott határok gyengesége. Egyre-másra meg kell állapítanunk a tárgyalt viszony kétoldalúságát: nemcsak az irodalmat hatja át a folklór, hanem a folklórt is áthatja az irodalom. Mi több, egy egész sor olyan esetben, mint Zan vagy Witwicki idézett balladáit, meggyőződhetünk arról, hogy a népi hagyomány összekötő híd volt az irodalom különböző fejlődési szakaszai között; hogy Rej és mások művei, behatolva a népi alkotásokba ott tovább élnek, bár egész évszázadok és nemzedékek lebecsülik őket, idővel azonban, miután a divat visszafogadta őket, újra felmerülnek az irodalom felszínére, ott tovább élnek és erősödnek, s több ízben újra visszasüllyednek a folklór világának mélyébe.

Az ilyenfajta esetek, s egész sereg van belőlük, lehetővé teszik számunkra, hogy vázoljuk válaszungkat az össznemzeti irodalom mellékesen felvetett kérdésére. Ezek azt is megmutatják, milyen messzemenően összefonódik, áthatja egymást az irodalom és a folklór, hogyan kereszteződik és alkotja azt a közös talajt, amelyből az irodalom sarjad, hogy születése pillanatában megfelelően differenciálódjék. S éppen itt győződhetünk meg arról is, hogy elméletileg nem lehet elválasztani az irodalmat a folklórtól, mert mindkettő ugyanannak az éltető nedvetet raktározó törzsnek a hajtása, amelyből erőt merít a differenciált társadalom irodalmi kultúrája; az írott és íratlan szó kultúrája egyaránt.

És végül, mivel a folklór-jelenségekben a történelmi aspektus mellett felmerül egyúttal a földrajzi aspektus is, ezek a jelenségek összehasonlító vizsgálati módszereket követelnek, olyan módszereket, amelyek figyelembe veszik a sokszor másodrendű és éppen ezért nehezen hozzáférhető jelenségek hatalmas tömegét is. Különböző népek és különböző korok folklórában mutatkoznak analóg jelenségek, évszázadok óta kerülnek folyamatosan át az irodalomba, és sorban más-más irodalmi műfajokra hatnak. A Tetmajer novellájából vagy a népi elbeszélésből ismert történet száz évvel korábban az anekdoták, még előbb pedig az erkölcsös regények műfajában jelentkezhetett nálunk, azelőtt pedig mint tréfás elbeszélés vagy prédikátori „példabeszéd”. Nagyon gyakran, bár természetesen nem mindig szükségszerű az adott téma évszázadok folyamán végbemenő összes átalakulásának rekonstruálása, a vizsgált jelenség azonosítása ugyanis lehetetlennek mutatkozhat, s meg kell elégednünk azzal, hogy kijelöljük megközelítően megfelelő helyét a fejlődési láncban.

Ezek azok a kérdések, amelyek megnehezítik az irodalom és folklór viszonyának vizsgálatát, de egyúttal magukkal ragadják a kutatót s igazán értékes eredményeket ígérnek.

*

Az ismertetett nehézségek szolgáljanak a *Parallelek* (Paralele), azon tanulmányok gyengeségeinek számára mentségül, amelyek szemléltetik az iro-

dalmi és folklórjelenségek viszonyának vizsgálatában tulajdonképpen régóta alkalmazott módszereket, megvilágítanak egész sor idáig megoldatlan irodalmi rejtélyt, s parlagon heverő, alapos kutatásra váró témakörökre hívják fel a figyelmet. Igaz ugyan, hogy nem egészen újszerűek a lengyel tudományos életben, régebbi és mai analóg munkákat lehetne felsorolni, ezektől azonban a feldolgozott anyag terjedelme és sokfélesége különbözteti meg őket, s éppen az anyag jellege magyarázza meg nem egy hibájukat, amelyeket szerzőjük ismer be elsőnek.

(Fordította: B. Zsembery Teréz)

EGY PÁR KORSZERŰ SZÓ NEMZETI ZENÉNK ÜGYÉBEN

A művészet világában alig van a magyarnak drágább, nagyobb becsű kincse s idegen elemektől tisztább hagyománya, mint fájdalom, még műveletlen állapotú, de rendkívül erőteljes és bájló nemzeti költészetünk. Ez visszhangoztatja leghívebben a magyarnak őseredeti lelkületét, majd mélyen búslakodó, majd ismét egyszerre szilaj vígságban kitörő kedélyét, büszke férfias önérzetét, szóval, jellemének minden sajátos tulajdonát. És azért az igazi, romlatlan jellemű magyar embert mi sem indítja meg, mi sem lelkesíti annyira, mint az ő belsejének titkait leghívebben kifejező magyar zene. — Vidéken, hol a magyar élet még tisztább alakban mutatkozik, magyar embernek nincs kedvesebb élménye a jó nemzeti zenénél, melynek hallatára minden csepp vére felbuzdul, rezgésbe jönnek nemzeti rokonszenve legtitkosabb húrjai, — ő lelkesülve érzi magát, s a zenésznek, ki benne e keseredés érzelmeket felkölté, még az ingét is odaadja. De még a külföldiek, az idegenek is, tudjuk, milly hő lelkesedéssel fogadák a legközelebb Bécsben, Párisban és Londonban megfordult barna atyafiak által oda elvitt nemzeti zenénket. E nemzeti kincsünk, vidéken mindenütt mintegy elválhatlan rokona és kísérője a magyar életnek; míg itt hazánk fővárosában annyival is inkább érezzük annak hiányát, miután most már valahára itt is feltámadt a magyar, még pedig a központosított magyar élet hajnala. És mind e mellett is itt a fővárosban, leginkább csak az idegen zene hangjait hallják füleink, vagy ha néha hallunk is magyar zenét, akár a táncztermekben, akár színházunkban vagy más mulatóhelyeken — ép magyar érzelmünkkel meg kell futamlanunk az idegen alakba öltöztetett, elferdített ál-magyar hangok inkább üldöző mint vonzó hatalmától. — Vannak ugyan egyes derék kivételek, kik a magyar zene szellemét felfogván, azt kellően művelik és nemesítik, — de mindazáltal hiába keresünk Budapest városában egy egész zenetársaságot, melly méltán megérdemlené a magyar, a nemzeti nevet, melly díszere válnék honunknak, s honunk szívének, a fővárosnak, melyet büszkén mutathatnánk be nemcsak vidéki honosainknak, de minden külföldi utazónak, ki Pesten úgyszólván mit sem talál, mi Magyarország magyarságára emlékeztetné, — szóval, olly magyar zenét értek én, melly itt a sok idegen hang közepett észre hagyná venni, hogy Magyarország fővárosában magyarság is lakik!

Eddigelé a magyar zenét egyedül cigány hangászaink kezelék tisztán, s tarták meg eredeti ősjellemében, — éppen úgy, mint parasztjaink a népdalokat. Ezt ugyan művelt tudományos zeneművészetnek senki sem fogja tartani, de más részről egyedül ezen természetes cigányzene azon dúsgazdag alap, mellyen idővel a művelt, nemesített magyar zene műcsarnoka eredeti sajátos nemzeti irányban fölépülhet. — És így, ha valaki a műveltebb osztályból jeles magyar hangszerző vagy játszó akar lenni, okvetlen ismernie, eltanulnia, tudnia kell a cigányzenészek műveit, előadási modorát. — S én azt is merem állítani, hogy hiába lesz nekünk Pesten nemzeti conservatoriumunk is, ha a tanítók az említett cigányzeneműveket és előadási modort nem veendik kellő figyelembe.

Szeretném, ha e tárgyról többen komolyan gondolkoznának, hozzá többen szólnának, mert, hogy az eddigi úton a legújabbban lábra kapni kezdő korcs magyar zenével, millyennel a többnyire idegen ajkú és érzelmű zeneszerzőink előállnak, az utolsó szikra is el fog oltatni nemzeti zenénkből, kétséget alig szenved, s ki csak legtávolabbról is érzi, hogy benne kelet népének romlatlan vére csorgedez, illy korcs magyar zenét a magának el nem fogadhat. Vegyék fontolóra legalább azok, kik felállítandó nemzeti conservatoriumunk szerkesztésével fognak működni e nemcsak fővárosunkra, de az összes zene-művészetre olly lényegesen befolyó körülményt, különben soha, de soha nem lesz igazi magyar jellemű nemzeti zenénk, melly soha nem volt közelebb sírjához, mint épen most, midőn az úgynevezett művelt zeneszerzők által olly ferdén kezeltetik s e ferdeség nyomtatott műveik által nemcsak terjedéssel, de fennmaradással is fenyeget.

(Regelő Pesti Divatlap, 1844. 251. h.)

ERDÉLYI JÁNOS

MAGYAR NÉPDALKÖLTÉSZETRŐL

— Töredékek —

A népköltészet hasonlít nagyságra nézve ama fához, „mellynek, Hugo Victor szerint, egy ló szél röptivel száz év alatt ki nem nyargalhat árnyiból.” Hogy a fölvetett hasonlattal tovább éljünk, a népköltészetnek két nagy ága van. Egyik ág virágai a mondák és hagyományok, másiké a dalok s balladák, és ezen osztályozásban ki van jegyezve a népköltészet egész terjedelme.

Itt egyedül magyar népköltészetéről, ennek is csak egyik ágáról, mellyen a dalok és balladák virágzanak, vagy virágzanának, leszen szó; észrevételeim, miket előttem mások vagy elmellőztek, vagy figyelemre sem méltattak, papírra vetve, más nevet nem érdemelnek, mint töredékek.

Mindenelőtt meg kell jegyeznünk, hogy itt nem azon népdalokat veszem elő, mellyeket ismert és tudományosan mívelt költők, például Csokonai vagy Czuczor írtanak, ámbár ezek is népdalok, de nem tulajdonképiek, — hanem egyenesen azokat, mellyek bizonytalan s névtelen szerzőktől, vagy közvetlenül a nép szívéből fakadnak, mint patakvíz a sziklából.

E szerint a népdaloknak általában helyes elosztása volna, ha emezeket tulajdonkép, amazokat kölcsönözteknek mondanók, még akkor is, ha nem egyéb, mint eredetők tenné köztük a különbséget, mi, ha jó a dal és a nép által elfogadtatik, előbb utóbb elenyész, de megjegyzendő leginkább azért eredetők, hogy tudjuk, mit állíthat ki a nép költői szelleme, iskolai és ízlési szabályok hozzájárulta nélkül.

Eme közvetlenség teszi már oly érdekessé a népdalokat, legyenek töredék vagy egész, mert leghűbb képét adják az időnek, legigazabb mutatói a lélekállapotnak, s épen úgy, mond Percy az angol költészi régiségek gyűjtője, mint a szabad levegőn álló szalmazsák hamarabb mutatja, merről fú a szél, mint egy nehéz kő.

Azért ki a népre nézve, mint országos ember, mint statusférfi, jótékony intézkedéseket akar tenni, legelsőbben is öltözzék álruhába, mint Mátvás, mint II. József, a világszellem kegyenczei, és menjen ki heted hét ország ellen ismeretlenül és hallgassa meg a nép egymás közti beszédeit, jegyezze föl, mit ért dalaiból; s különösen fogadja szívébe ama hangokat, mellyek napi terhes munka után a hazamenő aratók, szüretelők stb. ajkairól zengenek; és ha tudja statistikából, összeírások után a fejek számát, és keresetágokat, mikből a nép él; dalai és beszédeiből fogja tudni vágyait, és gyűlöletét, reményeit és félelmét, panaszát és dicsekvését minden himhám nélkül; fogja tudni, mit keres a tömeg, hogy boldogabb legyen, hová epednek vágyai, hogy kielégíthessék. Sok helyütt, mond egy német író, iparkodnak mívelni a népet, alapítván mértékletességi társulatokat, terjesztvén erkölcsi könyveket; de nem mindig érzük el azzal, minek közvetlen erkölcsi célja van, ezt. Adjatok a népnek tisztább élvezeteket, és fog neki örülni, adjatok a népnek szépet, ízlésre válót, nyissátok fel reá szívét, érzékeit, és legnagyobbán pallóroztátok őt.

Mielőtt tovább mennénk, hogy a nyelvészokás bennünket ne akadályoztasson, szükség elválasztani egymástól a népdalt és nótát, jelentvén amaz a költeményt, amaz a muzsikai hangokat. Egyébiránt életben dal és nóta ugyanegy értelműek, mert népdal nincs nóta nélkül; ők együtt születnek mint szárnyával a pillangó s emez ugyanegységből érthetjük meg, hogy több ó és új nyelvekben a dalnok és költő felváltva használtanak, s a pusztá verseket is nevezhetni énekeknek. De látszik más részről az is, hogy eredetileg nem volt szükség a költeményeket úgy hangra tenni, mint például a mai operákban, s Homér énekei még is tetszettek, mert annál szebb volt a szaválás; annál finomabbak az érzelmei, és a költői rhythmus és nyelv oly becsben valának, mint a zene ma. Új idők változást hoztak az ízlésbe, s jelenleg pusztá recitatio az, mi régen ének volt, — a régi melódiát a mai ária felejteti.

Mit mondhatunk a magyar népdalokról? Történetileg semmit, vagy igen keveset, mert mi e tekintetben hanyagabbak valánk, mint akármely népe vagy népszakadéka Európának. Tudós költészetünknek sem régóta, de még is vannak emlékei, van kézikönyve Toldytól, azonban népdalokhoz ő is igen vékonyan jutott, s az a 15 darab, miket közöl, vajmi kevés egy élő népköltészetéből. Ellenben a magyarországi szlávoknak István első királyunkra énekelt, nyolcz száz éves daluk, míg nekünk semmi. Csak annyit tudunk mondani egy két régi történetíró után, hogy eleink: a hunnok és vezérek alatti magyarok is szerették a dallást, hogy Etele asztalánál szittya bárdok énekeltek, mit ugyan a német tudósok, nevezetesen Grimm az ő német költészet körüli studiumaiban el akar tőlünk disputálni, azonban ha voltak is énekecsink, dalaink, azokból semmi emlék, mi a legheveseb vitát is eligazítaná.

Ha néhány egyházi költeményt vennenek illy népköltészeti maradványokul, könnyen csalódnának, mert nem mind népi az, mi a nép közt forog, különösen nem a bibliai történetek, s a népköltészet nálunk magyaroknál szükségkép világi jellemet visel, nem lévén olly viszonyban, mint Jehovával a régi zsidó, mint mythológiájával a görög.

Mondják, hogy mi nagy hadi nemzet valánk s Európának védfalai a török ellen. És hol csak egy szó emlék dalban, mi ezt tanúsítná, egy dal! melly által szívünk őseink szívével rokonulna. Azonban elfelejtem magam! — Szorosan véve minden győzedelmeink nem épen a köznép dicsősége, s ha ez mint rá nem tartozót kihagyná esni emlékezetéből, nincs mit csudálnunk, s igen könnyen megfogható, miért hogy a Rákóczy-időkből maradt töredékdal is csak magyar nemest s ezzel egy jelentésű magyar nemzetet említ, nevetvén azt

Nagy pipájú
Kevés dohányú
Magyar nemzetnek.

Már pedig a népnek is van módjában megadni a nagy hálát, mellyel az emlékezet az erénynek tartozik. Mi utódok nem fájlalhatjuk eléggé, hogy illy rosszul volt gondoskodva régi dicsőségünkről, nehezen esik illy adatok hiányából tudni, hogy ennek oka egyenesen ama nyelv és osztályzati eldarabolás, elszigetelés volt. E körülményből ki fogna világosulni, miért hogy a magyarországi tótoknak minden — még gúny-dalaik is megmaradhattak; mert elég tót van Magyarországon kívül, hová a dalok menekülhetének; ellenben a magyar népdalai magokat másutt újra nem szülheték, pusztán a jog uralma lévén divatban, nyelv általi rokonságra senki nem adott, így féltvén a jogot, elölték a nyelvemlékeket, az élő hagyományokat, s azok kiveszése mintegy elkerülhetlen szükségesség. Ide járulhatott még afféle körülmény is, hogy bár szabadon hangzottak legyen dalaink, nem tarták érdemeseknek összeszedni; a nép pedig írástudatlan vala mindig. Ezt a hibás meggyőződést úgy táplálta szent István kora, mint a későbbi, midőn eldiákosodtunk; s különösen a szerzetesekre, kiknél volt pedig minden írástudalom, nagy befolyású lehetett, s van rá példa külföldön, hogy a dán dalok gyűjtője, Vedel, szegyenlettel kitenni nevét gyűjteménye alá.

(Regélő Pesti Divatlap, 1844. 129. h.)

ERDÉLYI JÁNOS

A NÉPKÖLTÉSRL

A népköltésnek a néplélek és a népelet egyéb nyilvánulásaihoz való sokszoros viszonya, velük benső kapcsolatban és szüntelen kölcsönhatásban állása mellett érezhető, hogy a népköltés behatóbb, okfejtő vizsgálata a népre vonatkozó tudományok fejlődésétől elválaszthatatlan, velük, bennük és általuk erősödött és nőtt nagyra, vált mind öntudatosabbá, jutott mind szilárdabb elvekhez és tett szert mind módszeresebb eljárásra.

A népköltés iránti általánosabb érdeklődés, a mint már fentebb érintettük, az irodalmi romanticizmus szülötte; tehát azon irodalmi ésművészeti irányé, amelynek hatása alatt — a classica-philologia mintájára — az élő nyelvek és irodalmak tudományos rendszerű és módszeres kutatását, az úgynevezett „modern” philológiákat látjuk kifejlődni.* Élő nyelvek és irodalmak lehetőleg teljes és minden irányban kimerítő tudományos feldolgozásáról, oknyomozó és genetikus élettanáról lévén szó, kikerülhetetlenné vált, hogy e nyelveknek tájékozásaikban legjobban megfigyelhető élete is mind behatóbb kutatás tárgya legyen. Már ebben is fölmerül minduntalan a vizsgálódás anyagának, a népnyelvi

* „Weil ich lernte, dass seine Sprache, sein Recht und sein Altertum viel zu niedrig gestellt waren, wollte ich das Vaterland erheben.” — mondja GRIMM JAKAB a Deutsche Mythologie 2. kiadása előszavának végén. (1844). Hasonló eszméket fejteget IPOLYI IS Magyar Mythológiája előszavában. S ugyanennek a romantikus felfogásnak a késői visszhangja, egészen másféle szellemű korunkban igazán örvendetes kivétel, a jóleső melegség, a mellyel SEBESTYÉN GYULA: A regösökről írt nagy tanulmánya végén megszeretett tárgyától búcsúzik s így zárja le tanulságos fejtegetéseit és kutatásait: „Midőn az itt föltárt eredményeket az Árpád-kori magyar költészet történetének átszolgáltattuk, az a lélekemelő tudat legyen jutalma fáradozásainknak, hogy ezután már aligha érezzük szegénységünket, ha lapozgatjuk a királyi regösökkel egykorú troubadourok, trouvères jongleurök, minnesängerek, menestrelek, vagansok és goliardok színdús történetét.”

szövegeknek, nem csupán nyelvészeti, hanem egyúttal irodalmi szempontú értékelése is. A különféle nyelvi jelenségek egybevetése nem pusztán a nyelvi tények körében, hanem a nyelvet a művészi ábrázolás eszközeül használó irodalmi termékek, mint ilyenek terén is mind több alkalmat ad az összehasonlító módszernek fölhasználására. A népköltés vizsgálata tehát önkéntelenül, mert a dolog természetéből folyólag is, összehasonlító disciplinává lesz.

Ilyenné kell különben minden irodalmi, sőt egyáltalán minden történelmi tanulmánynak okvetlenül válnia, mihelyt a maga feladatát mélyebbre alapozza; vagyis mihelyt a pusztá leírással be nem éri, hanem a jelenségek idők folytán és térben eloszlólag fejlődő sorát okaikból és fejlesztő körülményeikből, szóval a rájuk ható összes tényezőkből kívánja megmagyarázni, egyúttal pedig a belőlük kiinduló hatásokat is fontolóra akarja venni.

A népköltésnek tehát nemcsak a természettudományok körében felserdült ethnológiához van köze, sőt vele olyan szoros kapcsolata, hogy bizonyos értelemben ennek a tárgykörébe is tartozik, hanem a tisztán szellem- vagy történettudományi philológiához is. Amannak a körébe alanyánál és részben ez alany által alakított tárgyánál fogva sorakozik, a mi úgy értendő, hogy a népköltésnek a nép először is az alanya, vagyis a megalkotója; de viszont a tárgya is annyiban, hogy benne a nép a maga lelkét, tehát önmagát, önmagának a legjellemzőbb vonásait, legmélyebb vágyait és törekvéseit tükrözi. Ezeknek a megértéséhez pedig elengedhetetlen mindazoknak a tényezőknak az ismerete, a melyek a nép lelkét alkotják, alakítják és módosítják; tehát az ethnológia rendszerébe tartozó összes ismeretágak minden nevezetesebb tanulása. Emehhez, a philológiához pedig mint a költészet egyik fajtája, tehát a nyelvben, mint kifejező eszközében élő és vele ábrázoló művészet, mint az irodalomnak egyik jelentkezési formája tartozik, a mely mint ilyen csakis a philológia kipróbált módszereivel vizsgálható és elemezhető. Ennek körén belül is az összehasonlító irodalomtudomány követelheti legközelebből a maga vizsgálódási tárgyát, minthogy az összehasonlító módszer alkalmazását a népköltésnek kor- és népközi nagy számú és szembeszökő analógiái minden más irodalmi tárgynál hangosabban követelik.

(*Irodalmi tanulmányai, 1912. 131—134.*)

KATONA LAJOS

A MAGYAR IRODALMI NÉPIESSÉG FALUDITÓL PETŐFIIG

Irodalomtörténetünk méltán tulajdonít nagy fontosságot az ún. népies mozgalomnak, mely a magyar műköltészetnek bizonyos elidegenedése korában, már a XVIII. század második felével megindulván, a Petőfi—Arany-féle nemzeti műköltészet számára egyengette az utat s fejlesztette a fogékonyságot. Alig is van a modern európai irodalmakban nemzeti klasszicizmus, mely a naiv népiéből oly sokat s oly mélyről merített volna, mint a miénk.

Ennek ellenére nincs megírva a magyar irodalmi népiességnak, mint egységes nagy mozgalomnak a története. (...)

Minthogy az áttekintett évszázad irodalmi eredményei főképp a dalköltészetben mutatkoztak meg, tanulmányomnak is a magyaros műdal fejlődéstörténetére kellett legnagyobb gondot fordítania, egyrészt a dallamminták korszakos változásainak, másrészt az egyes korszakokon belül az egyéni különbségeknek pontosabb megfigyelésével. Zenetörténészeink számára sem lehet érdektelen az irodalmi dal fejlődésének kérdése, hiszen a végső feladatok megoldása ő rájuk vár. A magyar irodalomtörténet számára pedig részben elhanyagolt területeket világít meg, kiváló költőkre új fényt vet, sőt némely esetben fejlődésük belső történetét teszi érthetőbbé a népies áramlat szempontjából való körültekintés.

Nem tévesztettem szem elől a népies mozgalomnak az irodalmin jóval túlmenő, műveltség-történeti jellegét; igyekeztem ennél fogva szélesebb alapjait s az irodalmival párhuzamost haladó egyéb ágait is lehetőleg számontartani. Minthogy pedig maga a nagy mozgalom korántsem éri el végső céljait a könyvemben határolt választott időpontig, Petőfi felléptéig: csak előzményül, évszázados hatalmas előkészületül foghattam fel, mely a régi magyar irodalmi műveltség talaján megmaradva, de a hagyományt modern szükségletekhez alkalmazva, végül is a gyökeres fejlődések folytonosságával fut át Petőfi és Arany korába. A klasszikus magyar ízlés előkészítőjét is figyelemre kellett méltatnom tárgyamban.

De mi a népiesség? Mi a népköltészet? Mi a nép?

*

Igen sok önkényes meghatározását hallottuk már a népköltészetnek, de annak a „nép” fogalomnak is, mely e szóban lappang. Minthogy azonban e fogalmak annak idején az irodalomhoz való viszonyításban kerültek forgalomba s ahhoz képest tettek szert határozott értelemre és jelentőségre, mi sem tehetünk mást, minthogy történeti álláspontra helyezkedvén, az irodalomhoz viszonyítva határozzuk meg mibenlétüket.

A nép tehát (a népköltészet és a népiesség népe) nem valamely politikai, vagy társadalmi osztállyal azonos, hanem az egy nyelvet beszélők azon rétegét jelenti, mely egyáltalán nem, vagy csak alkalmilag olvasó közönsége az irodalomnak, s mind a mellett rendelkezik bizonyos költészeti hagyományokkal. Honnan vette azokat? Az idegen határról ezúttal nem szólva: részben maga termelte, részben az irodalomtól kapta. Amit maga termelt, annak létrejöttét ellenőrizheti legkevésbé a tudomány, lévén az teljességgel „íratlan”, történetileg dokumentálatlan életjelenség. Ami ellenben a népköltészetben irodalmi eredetű, az sokszor messzi múltba visszanyomozható. Irodalom és népköltészet között közvetítő, mintegy átszűrő réteg: az olvasó közönségnek s az irodalom alatti „népek” egymással életkörülményeiknél fogva állandó érintkezésben levő elemei. Ezekről tanulja el mindkét osztály: az irodalmi és az irodalomalatti, a másíknak szájhagyományba leszálló, vagy abból felemelkedő költői kincseit. Mikor az irodalom szándékosan keresi az érintkezést: ott kezdődik a „népiesség”. Keresi pedig rendszerint nem az igazi néppel való érintkezésben, nem a nép közé való elvegyüléssel, hanem a maga olvasó közönségének ezt a néphez közel álló rétegét (tanító, kántor, pap, gazdálkodó, diák) kérdezve ki, attól kérve, várva a népköltészet gyűjtését. Az pedig elsősorban a magáét gyűjti, vagyis azt jegyzi le, amit ő maga tud, de amit tudomása szerint a hozzá közelálló nép is ismer; — egymástól tanulták!

(*A magyar irodalmi népiesség Faludától Petőfiig. Bp. 1927. 5—8.*) HORVÁTH JÁNOS

NÉPKÖLTÉSRŐL ÉS IRODALOMRÓL

A népköltés meghatározásában nem is szükséges nagyon mélyre ereszkednünk. Elég kiemelnünk szóbeliségét az irodalom írásbeliségevel szemben és paraszti hagyományosságát az irodalom városi egyéniségével szemben: hagyományos voltát a művelődés javainak haladásával szemben. (A népi kultúra mivoltáról és a városihoz való viszonyáról sokat lehetne mondani még, de ezt már megtettem egy másik tanulmányomban* — legyen szabad erre utalnom.)

Keletkezési kérdéseket szándékosan nem vihet bele a meghatározásba az ilyen definíciót helyettesítő rámutatás. Mert a népköltés csak helyzeténél fogva egységesen meghatározható valami, származásának kérdése több irányba vezet. Igen sokféle elem az, ami a parasztság hagyományozott irodalmában összeverődik egy közös életformába. Egy ősi közösség kollektív és átöröklött szellemi terméke épp úgy lehet néphagyomány, mint felülről leszüremlett, városi művelődésből átvett életformák és szellemi tartalmak. A közös életforma, a szóbeli, kollektív hagyományozás közös külső és belső formát alakít ki a különböző forrásokból származott néphagyományok között. De a legkézzelfoghatóbb, ami igazán egységesen jellemző az egész népköltésre, az a helyzete, az életkörülményei, a sorsa.

Az élőszóbeli irodalomnak, mint tudjuk, nem lehet szöveggkánonja, mint ahogy folytonosság nélkül való, meg-megszakított létezése nem is tenne ilyet lehetővé. Hiszen valóban csak addig 'létezik', amíg valaki élőszóval megjeleníti, azután megint elmerül puszta emlék-anyaggá lesz, egy esetleges következő megjelenítésig. Ez nyilvánvalóan arra vezet, hogy mindenki, aki a közönség előtt megjeleníti, annyit változtat rajta, amennyit csak akar. Jobban mondva annyit, amennyit lehet. A ritkább esetek közé tartozik ugyanis, hogy a közönség először hallja a művet — dalt, balladát vagy mesét. Ismert szövegről lévén szó, a szövegben nagy változtatást nem tűr meg. A tömeg kritikai szelme ragaszkodik a hagyományhoz. Eppen abban különbözik a 'nép' szellemi életformája a 'felső' kultúrrétegtől, hogy nem a *haladásban*, hanem a *hagyományban* él. A megjelenítő természetszerűen ki van szolgáltatva hallgatóságának — ami a közönségnek nem tetszik, azzal nem próbálkozhatna még egyszer. A népköltés közönségének pedig erőszakos újítás nem tetszik.

(*Népköltésről és irodalomról, Kerekasztal, II. évf. 1936. 27—28.*) HONTI JÁNOS

* A néphagyományok megmentéséről, Debreceni Szemle, 1934. 8. 219.

A NÉPKÖLTÉSZET ELMÉLETE ÉS MAGYAR PROBLÉMÁI

Éppúgy bátorítanak tehát bennünket a legkitűnőbb költők és leghíresebb gondolkodók nyilatkozatai, mint a magyar nemzeti irodalom általános fejlődésritmusa, amikor — leginkább a francia felfogáshoz közelítve — kimondjuk: nincs külön irodalmi („mű”) és népi („nép”) költészet, csak az egyigaz költészet van, amely akkor a legigazabb és leg-tökéletesebb, ha „közköltészetté” válhat, vagyis ha egy „előénekes” a lehető legnagyobb tömegben, „mindenkiben”, képes volt visszhangot kelteni. Az ilyen költészetnek ugyanis nincsen esztétikai célkitűzése, ha csak nem a szó eredeti görög *αἰδομένη* értelmében (közel ahhoz, amit élettaninak nevezünk); mértéke csak a visszhangosság lesz. Ezért fogunk az alantiakban a többé vagy kevésbé sikeres költőknek többé vagy kevésbé kiterjedt közösségekhez szóló s így többé vagy kevésbé általános népszerűségekre igényt tartó, vagyis elfogadott alkotásairól beszélni. S természetes, hogy ezt a felfogást — mutatis mutandis — minden egyéb fajta műalkotásra ugyanígy ki lehet, sőt ki is kell terjeszteni...

Ebben már benne van, hogy a lényegben mindig azonosnak bizonyult egyigaz költészeten belül, hol és milyen sarok jut mégis, *annak* a közköltészetfajtának, amit „népköltészet” néven lehet s szoktak külön tartani. A népköltészet név nevezetesen a költészetnek nem a keletkezésére, csak a továbbélési módjára vonatkoztatik. Jelentheti: nem ugyan a kollektív alkotásokat, de — legtöbbszörre névtelenül maradt szerzők — olyan alkotásait, amelyek lehető legtágabb köröknek váltak, mintegy biológiai alapon közkincséivé, s mint ilyenek éltek népi életüket. Ezért jó, passzív jellege ellenére is, a John Meier ismételtén adott régi meghatározása:

„Volks poesie ist diejenige Poesie, die im Munde des Volkes — Volk im weitesten Sinne genommen — lebt, bei der aber das Volk Nichts von individuellen Anrechten weiss oder empfindet und der gegenüber es, jeder einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingte autoritäre und herrschende Stellung einnimmt.” Különbözése a költészettől primitívebb fokon nem érezhető.

Hasonlóképp, természetesen, megtarthatjuk a „műköltészet” elnevezést is, csak nem mint a népköltészettel szembeállítható költészetfajta megjelölését, hanem mint egy nem teljesen sikerült költészetfajtának a nevét. Ahogy a művirág is pl., csak utánozni akarná az igazit. Műköltészet csak azt jelentheti, hogy nem igazi, sokszor azért mesterkelt, kevésbé sikerült költészet, mert idegen (pl. gyönyörködtető vagy tanító) célt szolgál elsősorban. Sok úgynevezett költő, valóban nem életszükségletből szólal meg, csak verset ír, amely nem kelt és nem kelthet visszhangot.

MARÓT KÁROLY

(A népköltészet elmélete és magyar problémái. Bp., 1949. 8., 10.)

BARTÓK BÉLA ÉS KODÁLY ZOLTÁN

NÉPZENÉRŐL ÉS IRODALOMRÓL

Bartók és Kodály a népzene gyűjtés során kialakított tudományos munkájukkal néhány olyan központi jelentőségű módszertani és kultúrpolitikai kérdést dolgoztak ki, amelyeknek a mélyén rejlő törvényszerűségek hosszú időre meghatározták Magyarországon nemcsak a folklorista és zenetudományi kutatások természetét, hanem nagy jelentőséggel szabtak irányt az összehasonlító irodalom- és nyelvtudományi kutatásoknak is. Erre vonatkozóan következnek néhány jelentős részlet Bartók és Kodály tudományos írásaiból:

Bartók mindenekelőtt módszertani törvényekkel támasztotta alá a magyarországi irodalomtudományi kutatások célját:

„Ha a legújabb módszerekkel végzett kutatás eredményeképpen egy-egy zárt terület népzene szempontjából többé-kevésbé jól megismertünk, következik a kutatás második része. Össze kell hasonlítani az egyes területek anyagát egymással és megállapítani, mi az, ami bennük közös, mi az, ami eltérő. Vagyis a leíró zenefolklor nyomába az összehasonlító zenefolklorinak kell lépnie. Ennél az összehasonlító kutatásnál, akárcsak édes testvérénél, az összehasonlító nyelvtudománynál, sokszor meglepőbbnél meglepőbb jelenségek tárulnak elénk...”

(Miért és hogyan gyűjtünk népzene? 1936.) Ujfalussy József: Bartók Breviárium, Bp., 1958. Zeneműkiadó. 303.

„Az összehasonlító népzenei kutatás az egyes népek népzenejének egymásra gyakorolt hatását vizsgálja. Ez az eljárás rokon az összehasonlító nyelvtudományánál követett eljárással. De a népzene-kutatók ilyenirányú munkájának bizonytalanabb az alapja, mert régi népzenei feljegyzések alig vannak. Sokkal több teret kell engednünk feltevéseknek, mi tudományos munkára nem éppen kedvező körülmény. Ennek ellenére mégis sikerült — amint a továbbiakban látni fogjuk — néhány fontos, számunkra elég kedvező megállapítást leszögezni.

Népzenei kölcsönhatás többféle módon történhetik: 1. mint nagyjából hű átvétel; 2. az átvett dallamokon lényegtelen változás mutatkozik, pl. bővülés vagy csönkulás, ami sokszor az átvett dallam eredeti szerkezetének meg nem értéséből eredő torzulásnak látszik; 3. az átvett dallamok lényegesen, az átvevő nép érzésének megfelelően megváltoznak; 4. csupán idegen szerkezetek, idegen ritmus-alakulatok stb. átvétele...

(*Népzene és a szomszéd népek népzeneje*, 1934. u. o. 304.)

„Hogyan jönnek létre... egységes népdalstílusok? Azok a nézetek, amelyeket ennek a magyarázatára eddig felhoztak, nem egyebek, mint föltevések. Csupán az lehetőséges, annyi valószínű, hogy az őstermeléssel együttjáró életforma mindenütt hasonló és közös korlátainak eredményeképpen a parasztnak a természethez való hagyományos viszonya ennek a stílusnak a kifejlődésében hatékony tényezőként működött közre. Ekként ezek az egységes stílusok nagyjából úgy tekinthetők, mint a természeti erők közreműködésének az eredményei. Itt már nem melódiai-individuumokról, hanem melódia-típusokról van szó. Ezek a különböző, de önmagukban egységes paraszti stílusokhoz tartozó melódiák a parasztnépzene legfontosabb elemei. Ezek összességére a legszorosabb értelemben véve használhatjuk a »parasztnépzene« elnevezést. A parasztnépzene és a városi népzene közötti legnagyobb különbséget íme ez a jellegzetesség, a kialakult stílusoknak a létezése idézi elő. A nyugati népzeneből részben kiveszett már ez a megkülönböztető sajátosság...”

(*A népzene*, 1936. u. o. 313.)

Kodály tudományos munkásságából döntő jelentőséggel hatnak irodalomtudományi kutatásainkra felismert kultúrpolitikai problémái:

„A székely balladák fölfedezése most vagy hetven esztendeje (zenéjével akkor még nem törődtek) lázba hozta a magyar irodalmi világot. Gyulai Pál azt írta, hogy harminc ó-székely ballada fölér a magyar műveltség minden nemű termékével. Akkor Arany János leghíresebb balladái már megvoltak.

Egy másik emberöltő, megkéve, de tán még nem elkésve, meghozta a székely balladák s az egész magyar népköltés zenéjét is. Nem mondunk nagyobbát, mint Gyulai, ha azt mondjuk, hogy harminc ilyen dallam fölér a magyar műzeneköltés minden nemű termékével... pedig itt hiába keresünk Arany Jánost.

Csodálatos és hihetetlen, hogy 1858-ig, mikor a »Barcsai«-t fölfedezték, senki sem sejtette, hogy ilyen is van. Pedig akkor már évtizedek óta kutatták és ismertették a népköltést. Erdélyi János 1848-ban pár sort tudott csak közölni a »Kőműves Kelemen«-ből. Pedig ha 70 évvel később annyian tudták végig, hányan tudhatták még akkor! Mondták volna szívesen, ha kérdezte volna valaki. De a magyar nép úgy élt a műveltebb réteg tözsomszédságában, mint egy idegen világrész. Ma is úgy él.

Budapestről Párizsba rövidebb volt az út, mint Kászonúfaluba. Ma még inkább az.

En is előbb jutottam el Párizsba, mint Kászonba. De még elég jókor megtudtam, hogy itt is van annyi keresnivalónk, mint ott.

»Köznép«, »parasztság«... hallom, mi köze lehet a művészetnek? Az, hogy a magyarság egészéből egyedül őrizte meg azt a szikrát, amelyből, ha van mivel táplálni, felgyúlhat a nemzeti művészet tüze.

Paraszt-ember: az embert hangsúlyozom, nem azt ami elválaszt tőle, hanem ami közös vele.

Nem helyes, hogy a magyar városlakónak a falusi magyar csaknem olyan egzotikum, mint a néger. Nem elég autón átrobogni a falun. Be kell lépni a kapun, körülnézni a házakban: ott is emberek laknak. Sokszor égbekiáltó testi-lelki nyomorúságban (erről is mi tehetünk), és mégis mennyit tanulhatunk tőlük.

Még zenét is. Sőt: a mi zenénket, amiből a mienk lehet és lennie kell, ha nem akarunk idegenek szellemi rabszolgái lenni — csakis tőlük tanulhatjuk.

Werfel »Paulus«-ában mondja egy fiatal héber: »Csak az idegen szép!« És pár év múlva elpusztult Jeruzsálem.”

(*Népzene*, 1927. Kodály Zoltán—Bónis Ferenc: *Visszatekintés*. Bp., 1964. Zeneműkiadó. I. 31.)

„Oly kevés írott emlékünk van a régi magyar zenéről, hogy magyar zenetörténeti koncepció nem lehet el a népzene nélkül. Mint a népnyelv sokban azonos a régi nyelvvel, így a népzene kénytelen pótolni a hiányzó történeti emlékeket.

Művészi szempontból többet jelent nekünk, mint azoknak a népeknek, amelyek már századok előtt alkottak önálló zenestílust. Ott a népzene felszívódott a műzenébe s egy német zenész Bachban, Beethovenben megtalálja azt is, amit mi még csak falvainkban kereshetünk: a nemzeti hagyomány szerves életét.

Végül a nemzeti önismeret és egységes öntudat megteremtésére, az idegen eredetű nemzetrészek mélyebb asszimilálására eddig ki nem aknázott erő kínálkozik a népzeneben . . .”

(Magyar népzene, 1931—1944 u. o. II. 136.)

„ . . . Nemcsak zeneéletünk: egész kultúránk két, egymással alig összefüggő külön világra szakad. Egyfelől az idegenből kölcsönzött, fordított, onnan gyarapodó magas-kultúra, másfelől a hagyományban gyökerező népkultúra. Egyik a másikról nem igen akar tudni. Ámde igazi élet csak a kettő egyesüléséből terem . . . Majd ha lassanként eltűnik minden ellentét a magyar hagyomány és a külföldi gyökerű kulturális intézményeink közt: ha ezek a hagyományra támaszkodva igyekeznek azt a maga növése irányában továbbfejleszteni: valamikor mégis csak valósággá válik, ami ma még csak kevesek elképzelésében él: a szerves, egységes magyar kultúra.”

(Néprajz és zenetörténet, 1933. u. o. II. 234.)

(Közli: T. Á.)

Irodalom és folklór határmesgyéjén

(Vázlat énekes epikánk életrajzához)

1.

A magyar nyelvű irodalom folyamatosságát, tudatos művelését a XVI. századtól kísérhetjük nyomon. Ez a megállapítás korántsem jelenti azonban azt, mintha nemzeti nyelvű irodalmunk kezdetei ne jóval korábbra nyúlnának vissza. De azt sem, hogy a XVI. századtól kezdve ezt a folyamatosságot a magyar nyelvű irodalom egész területén valamiféle töretlen, hullámváz nélküli, egyenletesen és szakadatlanul felfelé ívelő folytonosság és fejlődés káprázatában szemlélnők, bárha a történeti változásokból a progresszív erővonalakat, a haladás irányát kívánjuk is kiemelni. S bizonyos az is, hogy az irodalom tudatos művelése sem valami kész, egyszerre elért, statikus állapot, hanem a tudatosodás maga is egy hosszú történeti fejlődés folyamata, amelynek különböző állomásai, fokozatai vannak.

A magyar feudális társadalmi és művelődési viszonyok következtében a nemzeti nyelvű irodalom tudatos művelése a XVI. században a kezdés és kezdetlegesség jegyeit viseli magán. A tudatosodás közvetlenül a humanizmus, közvetve pedig a reformáció idegenből jövő hatására indul meg s kezd lassan megfoganni, szétszívárogni először az íróknak csak egy vékony rétegében. A jelenvalósága, létezése ettől kezdve kitapintható és vitathatatlan, de extenzitása a felvilágosodás idejéig mégis csekély. Szétgyűrűzésében, tovább élésében még sok az „esetleges”, a „véletlen”, a bűvpatakéhoz hasonló rejtett áramlás és látszólag spontán feltörés. A magyar nyelv és irodalom művelésének programszerűsége az 1530-as évektől a XVIII. század végéig újra meg újra s mind határozottabban felvetődik, de a hazai feudális társadalmi szétesettség következtében egészen a felvilágosodás koráig hiányzik szervezett kibontakozásához a magyar etnikumot összefogó szélesebb társadalmi s kulturális bázis.

A XVIII. század végéig a magyar irodalom alapjában véve épp oly széthulló, rendezetlen és szervezetlen, önkényes és anarchikus erők sodrában él, mint aminők a korabeli magyar feudális társadalom más (gazdasági, politikai, kulturális) életmegnyilvánulásaiiban is megfigyelhetők. Éppen azért az irodalom fejlesztése még nem általános, csaknem a társadalom egészét átható közügy (azzá csak a felvilágosodás és a nemzeti önszmelés által válik), hanem inkább egyesek szándékának, felekezetek, társadalmi osztályok és rétegek érdekének és harcának, gazdasági erejének vagy gyöngeségének függvénye. Igaz, mindez nagyjából a nyugat-európai fejlődésre is ráillik, de a magyaré mégis jelentős mértékben eltér ettől. A lényegében egységes etnikumú nyugati nemzet-államokban a feudalizmus korlátai között a társadalmi rendezettségnek bizonyos formái (udvari élet, városi, polgári szervezettség) már akkor megszilárdultak, amikor a magyarság éppen levetkőzni

készült félnomád életmódját s az államszervezés kezdeti nehézségeivel bajlódott. Az udvari élet fejlett formái, majd az egyre gyarapodó, szervezett városi polgárság növekvő gazdasági ereje olyan társadalmi-kulturális bázist képeztek, olyan tekintélyes világi olvasóréteget neveltek, amely nyugaton már a XII–XIII. század körül az egyháztól mindinkább független, profán jellegű nemzeti nyelvű irodalom felvirágzásához vezetett. Sőt ez a folyamat, bár megkésve s kevesebb eredetit alkotva, ott is megindult — mint pl. közeli szomszédainknál, a cseheknél —, ahol nyugati közvetlen hatásra az udvari és városi élet a XIV. században megteremtette a nemzeti nyelvű profán irodalmat. Bár e verses és szépprózai alkotások jobbára fordítások és átdolgozások, de létrejöttük, terjedésük mégis annak tanúbizonysága, hogy a cseheknél a XIV. századtól kezdve a nemzeti nyelvű irodalom nemcsak vallásos, hanem profán ágának fejlődéséhez is megvolt a szilárd társadalmi alap.

Nálunk viszont a középkor végéig a társadalom világi köreiből nem tudott az írásbeli kultúrába emelkedni egy olyan kellően széles réteg, amely a középkori magyar világi költészetet a szóbeliségből kiemelhetné s egyben a nemzeti nyelvű irodalom megindulását és fejlődését az egyházi korlátokon kívül is biztosíthatta volna. Magyar nyelvű világi költészetünk ennek következtében csaknem az egész középkoron át megmaradt a folklór, illetve félfolklór állapotban. Hogy ennek a költészetnek ma egyetlen sorát sem ismerjük, s hogy ez a helyzet szinte öt évszázadon keresztül konzerválódhatott, azért általában az egyházat szokták megróni, mondván, hogy a pogánykori költészet továbbélését minden eszközzel elfojtani igyekezett, s a klérus mint az egyetlen írástudó réteg a keresztény felfogáshoz igazított, vagy a már ilyen szellemben fogant alkotásokból sem jegyzett fel semmit. De kinek is írták volna le a világi magyar énekek szövegét, amikor azt úgysem olvasta volna senki! Amit viszont egy-egy krónikaíró fontosnak, hasznosnak vagy érdekesnek vélt, azt ha olykor saját céljainak megfelelően átformálva is, átvette saját latin nyelvű munkájába. Így hát mégsem tűnt el nyomtalanul ez a költészet, s talán nem is kevés az, ami latin krónikáinkba átszivárgott belőle. Ennél többet kívánni a középkori egyházi személyektől csak a hazai körülmények nem ismerése vagy félreismerése következtében lehetne, s épp ezért ahistorikus volna. Ama ténynek ugyanis, hogy a hazai világi elemek tekintélyesebb rétege nem vált részesévé az írásbeli kultúrának, mélyen fekvő és összetett történeti, gazdasági, társadalmi okai vannak.

A magyarság a XI. században mintegy félezeréves késéssel lépett be a feudális keresztény európai kultúrkörbe, s földrajzi helyzeténél fogva távol került Európa gazdasági és kulturális súlypontjától; annak a perifériáján helyezkedett el, akkor is, amikor a gazdasági és kulturális élet középpontja a középkorban a Földközi-tenger mellékére esett (Itália), s utóbb is, amikor Amerika felfedezése után ez a súlypont a XVI. században az Atlanti partok országaira tolódott át. E késés és peremhelyzet, valamint az ebből folyó összes hátrányok váltak legfőbb kerékkötőivé annak, hogy nálunk sem a nyugati értelemben vett hűbéri rendszer, sem az ezzel együtt járó igazi lovagi kultúra — a külföldi hatásokat közvetlenebbül és gyorsabban befogadó királyi udvar kivételével — nem tudott valóban kibontakozni. A magyar oligarchia várai nem váltak a lovagi életforma és kultúra gócpontjaivá, ehhez a kezdetleges gazdasági viszonyok között nem volt elég anyagi erejük, a patriarchális, provinciális életstílus fogvatartotta őket. E vonatkozásban

gyökeres változás csak a XV. század utolsó harmadától kezdve következett be.

Hasonló az elmaradottság és stagnálás a hazai polgárság viszonyai tekintetében is. Az inkább csak szerényebb helyi, belföldi igények kielégítését szolgáló középkori ipar és kereskedelem nem biztosított elég pezsgést, lendületet városaink nagyobb arányú növekedéséhez. Nekünk csak kisvárosaink voltak, az is mindössze nyolc-tíz, s a legnagyobbak lélekszáma sem haladta meg a középkor végén a 8—10 ezret. Polgárságunk vagyoni helyzete sem mérhető a sokszorosan nagyobb és mérhetetlenül gazdagabb nyugati metropolisokéival. Városaink közül egyik sem tudott tartósan igazi kulturális központtá válni. Megnehezítette helyzetüket e téren az a körülmény is, hogy lakosságuk nem magyar volt, hanem betelepített s nyelvét és kiváltságait elzárkóztottan, féltékenyen őrző német. A magyar írásbeliségnek ez az idegen polgárság nem lehetett kezdeményezője, s természetesen a magyar nyelvű irodalom sem találhatott itt talajra. Lassan magyarosodni mindössze egy-kettő (Kolozsvár, Kassa) kezdett e városok közül a középkor végén. Magyar kulturális és irodalmi központtá azonban csak Kolozsvár emelkedett a XVI. században. Nem is a városok, hanem a XV. század közepétől felvirágzó — színvonalban ugyan a városoknál alacsonyabbrendű — félpolgári, színmagyar lakosságú mezővárosok hatottak ösztönzőleg a magyar nyelvű irodalom XVI. századi fellendülésére.

Miért maradhatott hát nálunk az egész középkoron át az írni-olvasni tudás szinte kizárólag papi tudomány, annak legfőbb okát abban jelölhetjük meg, hogy a XV. század utolsó harmadáig a feudális világi (főúri, nemesi, polgári, félpolgári) társadalmunk szélesebb vezető rétegeit gazdasági vagy politikai szükség nem kényszerítette az írásbeli kultúra elsajátítására. Az egyházi és államigazgatás írásbeli feladatait (oklevélszerkesztés, krónikairás) ellátták a papok, hiszen mindkettő az egyház hivatalos nyelvén, latinul folyt. A klérus, illetve a papi pályától megvált vagy egyházi tanulmányait félbehagyott „deák”-elem pedig elég volt arra is, hogy a főurak mellett vagy a városi és mezővárosi adminisztrációban szükséges írásbeli munkákat elvégezze, illetve utóbb tanító- vagy iskolamesterként működjék. A világiak körében nem támadt hát irodalmi élet, megrekedtek a szóbeliségben, s oda-szorult egész középkori magyar nyelvű világi költészetünk is. Középkori irodalmunk így szükségképpen egyházi és vallásos jellegű maradt, akkor is, amikor ennek kizárólagos latinnyelvűségén részt ütve, a nemzeti nyelvnek is — szűkebb határok között — teret engedett. De egyháziak voltak a művelői a világi igényeket (dinasztikus vagy rendi érdekeket) szolgáló latin krónikairásnak, sőt első korai szakaszában az ő körükben borult virágba még a humanizmus által életre keltett új, profán szellemű latin költészet is (Janus Pannonius).

Az irodalom magasabb szférája alatt azonban ott éltek a magyar nyelvű szóbeli világi költészet hajtásai. Minthogy szerzői, előadói éppúgy, mint közönsége — az egész feudális világi társadalom — írástudatlanok voltak, ennek a költészetnek egyetlen uralkodó műformája az énekvers volt, a sztereotíp fordulatokat, képeket, hasonlatokat sűrűn felidéző, könnyen memorizálható s énekszóval recitálva hatásosan előadható lírai és epikus ének. E szóbeli költészetnek, ha élesen mindig nem is szétválasztható, mégis úgy vélem, két rétegét kell megkülönböztetnünk: egy tisztán folklór jellegűt, a nem-hivatásos énekesek szerzeményeinek körét és egy másik fél-folklór-

jelleget, a hivatásos énekmondók (pl. jokulátorok) szerzeményeinek csoportját. Krónikáink javarészből, úgy tűnik, ez utóbbi csoportba tartozó énekekből merítették. A hivatásos énekmondók e líriko-epikus vagy tisztán epikus művei — Arany Jánossal szólva — „naiv”-nak mondhatók ugyan (hiszen írástudatlan szerzők alkotásai), de mégsem „népköltészet” ez a szónak folklór értelme szerint. Naiv költészetük, epikájuk átmeneti válfaj a folklór és műköltészet között, amelyet legkifejezőbben talán „énekes költészet”-nek nevezhetnénk.

Ez előszóval terjesztett énekek témái, amint már szó volt róla, krónikáinkból részben rekonstruálhatók. Jóformán alig tudunk azonban valamit ezeknek az énekeknek versformájáról, dallamáról. Az ősi, jobbára rövid sorokból (hat, nyolc szótag) álló, változó cezúrájú ütemes vers nem volt kötött szótagszámú, sorkezdő rímmel, alliterációval élt, nem ismerte az összerímelő sorvégeket s a kötött sorszámú szakaszokat. Átváltott-e lassanként még a szóbeliség világi énekes költészete, és ha igen, mikor térhetett át az ősi magyar versformáról a középkori latin egyházi ének példájára a kötött szótagszámú és cezúrájú, kötött sorszámú szakaszokra bontott, sorvégeket rímeltető ütemes versre, vagy ezt az átváltást csak írásbeli műveltséget szerzett, iskolázott „deák”-énekesek tették-e meg — ezekre a kérdésekre még nincs megnyugtató válasz. Bizonyos azonban, hogy amikor a XV. század végén és a XVI. század elején a *deák-énekirodalom* első emlékeit lejegyezték, a latin egyházi ének és vágáns ének mintájára alakított magyar *énekvers* már győzedelmes forma volt, s elég jól kimunkált, szinte „hagyományos” versalaknak látszik. Az énekvers lett középkori költészetünk nagy öröksége, évszázadokon át régi magyar irodalmunk uralkodó műfaja.

2.

A XV. század utolsó harmadától a reneszánsz és humanizmus hatására a magyar gazdasági és társadalmi életben nagyarányú erjedés, átalakulás megy végbe. Egyrészt a reneszánsz életstílus hatása és a saját hatalmi pozíciójának biztosítása a feudális nagy- és középbirtokos osztályt mind intenzívebb árutermelésre kényszeríti, másrészt ez a feudális világi réteg ráébred arra, hogy az államvezetésben helyét az egyháziakkal szemben csak akkor őrizheti meg, ha maga is megszerzi a magasabb humanista műveltséget, főleg a jogi képzettséget. Mindez azzal jár együtt, hogy nemcsak a nagy- és középbirtokos osztály java, hanem még az alacsonyabb társadalmi osztályokból (kisnemesség, polgárság és mezővárosi félpolgárság) is elég tekintélyes réteg vált fokozatosan részesévé az írásbeli kultúrának, irodalmi műveltségnek. Az iskoláztatás szélesebb körű elterjesztése ugyanis találkozott az oligarchia érdekeivel, mert az árutermelő nagybirtok igazgatása tetemes számú írni-olvasni tudó adminisztrátort kíván. A világi rétegek iskolázásának ezt a folyamatát az 1530-as évektől a reformáció is támogatta, amely ugyan főképp a maga vallási céljai érdekében, de legaktívabb harcosa volt annak, hogy az írás-olvasás tudományát széthintse. Így következett be a magyar társadalom életében először, hogy világi társadalmi osztályainak egy számottevő rétege a szóbeliségből az írásbeli kultúrába váltott át. Ez a réteg alkotta irodalmunk XVI. századi nagy nekilendülésének társadalmi bázisát, valójában ez keltette életre és teremtette meg a magyar nyelvű irodalmat.

A középkorban az irodalomnak a királyi udvar, a főpapi udvarok és a kolostorok voltak az otthonai. E zárt világ helyett a XVI. században a főrendűek (Perényiek, Nádasdyak, Törökök, Bánfyak, Batthyányak, Balassiak, Drágfyak stb.) udvarában, néhány városban (Kolozsvár, Kassa) és a Dunántúlon, a Felvidéken, a Felső-Tisza tájától a Marosig a mezővárosok egész seregében gyűlnak ki az irodalom tűzhelyei. Könyvnyomdák létesülnek (Sárvár, Kolozsvár, Magyaróvár, Debrecen, Gyulafehérvár, Alsólintva, Sempete, Nagyszombat, Bártfa stb.) főképp a reformáció igazának hirdetésére, de hovatovább szót kap a kiadványokban a reneszánsz, a humanista életszemlélet is. Az irodalom minden nagy műfajában jelentős kezdeményezések születnek: a műprózában (Ozorai vitairata, Székely István világkrónikája, Heltai Gáspár magyar krónikája, Bornemisza Péter posztillái stb.), a drámában (Bornemisza *Elektrája*, Balassi Bálint szép magyar komédiája), az epikában a történeti és regényes históriák egész sora (Istvánfi Pál, Tinódi históriái, a *Szilágyi és Hajmási*, *Eurialus*, *Gismunda*, *Árgirus* stb.) sőt még a szépprózában is (Pesti Gábor ezópusi meséi, Heltai Gáspár meséi, népkönyvkiadásai). Líránkat pedig Balassi Bálint költészete európai mérték szerint is a legértékesebbek közé emeli.

E magyar nyelvű irodalom mellett a hazai latin nyelvű költészet, ha Janus Pannonius után el is fakult s csak epigonokat termelt, a prózában azonban — minthogy a nemzetközi tudományosság irodalmi nyelve továbbra is a latin volt — latin nyelvű történetíróink egy egész nagy nemzedékét (Forgách Ferenc, Szamosközy István, Istvánffy Miklós stb.) nevelte fel a XVI. század.

Már-már úgy látszott, hogy e korszak lendületével a sok évszázados lemaradásból a magyar irodalom is felsorakozhat sajátos színeivel és mondanivalójával európai társai mellé. Mégsem egészen így történt. Mert igaz ugyan, hogy minden műfajban felismerhetők a biztató kezdeményezések, a tovább fejlesztendő csírák legalábbis adva voltak, a felzárkózás mégis sokkal elnyújtottabbá vált, mint amennyire az indításból várható lett volna.

A XIX. század előtt igazán kimagaslót csak líránk (Balassi Bálint) és epikánk (Zrínyi Miklós) tudott nyújtani. Ezekhez viszonyítva a drámai és prózai műfajok megrekedtek, illetve feltűnően visszamaradtak, háttérbe szorultak. Említésre méltó drámai művet a XVI. századi kezdeményezések után egészen a XIX. századig keresve is alig találhatunk. Műprózában a vallásos vitairat és prédikáció (Pázmány Péter) jelenti a csúcspontot. Legmeglepőbb a megtorpanás a széppróza területén. Ezt a műfajt a felvilágosodásig mindössze néhány középkori népkönyv-fordítás (Ezópus, *Salamon és Markalf*, *Ponciánus*, *Sándor Regény*, *Gesta Romanorum*, *Fortunatus*, *Szép Magelóna*, *Stilfrid és Brunczwik*) szórványos kiadásai képviselik. Az első korszerű regény, Fénelon *Télémaque*-jának magyar fordítása (1755) is több mint fél évszázados késéssel jelent meg. Eredeti alkotásként pedig meg kell elégednünk egy-két tréfa- és anekdóta-gyűjteménnyel. (Hermányi Dienes József). Mindegyik jellemző módon a szóbeliség prózájába tartozó műfaj. Kiemelkedőbb magyar prózai alkotással csak akkor dicsekedhetünk, ha a félig-meddig szépprózában is tekinthető önéletírást is idetársítjuk (Bethlen Miklós, Mikes Kelemen).

Az igazi széppróza és dráma hiánya, illetve elmaradottsága (még fordításokban is!) régi irodalmunkban azért oly szembeszökő, mert bár a nyugati irodalmakban is általában a romantikáig a lírát és epikát igen előkelő

hely illeti meg, de a középkortól kezdve már a széppróza (Boccaccio, Chaucer, Rabelais, Cervantes, Grimmshausen, Fénelon, Swift, Defoe, Fielding, Diderot, Voltaire stb.) és a dráma (Shakespeare, Corneille, Racine, Molière stb.) is szervesen fejlődött s megteremtette a maga nagy alkotásait, a halhatatlan művek egész sorát. Az összehasonlításokból önként felvetődik a kérdés, mik az okai annak, hogy szépprózánk és drámánk fejlődése elakadt, illetőleg a régiségben miért csak líránk és epikánk számára állt nyitva a felemelkedés útja.

3.

Miként a magyar irodalom XVI. századi kibontakozásának feltételeit alapvetően az ország ez időbeli gazdasági és társadalmi mozgása szabta meg, ugyanígy az irodalmi műfajok kiválasztódását, fejlődését, illetve fejlődésük korlátait is döntően ugyanezek az erők határozták meg, sőt végső soron a műforma (vers, próza) megválasztásában is éreztették hatásukat.

Az *énekvers* nem azért vált a XVI. században uralkodó műformává, mert a szerzők a középkortól „készen kapottat”, „hagyományost” igyekeztek tovább fejleszteni, hanem azért tartották meg és fejlesztették tovább ezt a formát, mert a szóbeliségből az írásbeliségbe átváltó társadalom „kettőssége” erre kényszerítette őket. A reformáció hitelveit terjesztő, vitatkozó prédikátornak, a sorsán töprengő, istenéhez fohászkodó hívőnek, a törökkel szemben ellenállásra buzdító polgárnak, a tanulságos történetekkel oktató iskolamesternek s a regényes históriákkal szórakoztató deáknak, nemesnek vagy főúrnak egyaránt olyan alkalmas formát kellett írásaik számára választania, amely által éppúgy eljuttatható volt a közönség mindkét rétegéhez: a kisebb számú betűismerő olvasóhoz és az írástudatlan hallgatók tömegéhez. Ehhez pedig a dallamra szerzett énekvers bizonyult a legalkalmasabbnak, amely írásban és kinyomtatva olvasmányul szolgált, mint ének pedig könnyen megtanulható és élő szóval terjeszthető volt. Így hát a kételtű énekvers formáját öltötte fel nálunk ebben az időben jóformán minden írás, ez helyettesítette részben a prózát is (írtak énekformában vitairatot, prédikációt is). Az 1560-as évekig tankönyveken és bibliai szövegek fordításán kívül alig is jelenik meg nálunk egy-két prózai mű. Viszont százával születnek a gyülekezeti énekek, a zsoltárparafrázisok, jeremiádok, gúnyversek s a személyes vallásos líra szép fohászai. Részben prózát helyettesítő szerepe van a XVI. század nagy műfajának, a históriás éneknek is. Mindössze 50 esztendeig virágzik (1540—1590), de e viszonylag rövid időközből több mint 150 históriás éneket ismerünk. Ezeknek a sok száz, sőt gyakran több ezer soros énekeknek alig egyötöde szól csak aktuális eseményről. A többi antik, bibliai, történeti, mondai, novellisztikus, regényes vagy mese-témát dolgoz fel. Nálunk jórészt az eredetileg prózában írt történetek is a históriás énekek alakját öltik magukra. Így lessz a Boccaccio-novellából, reneszánsz elbeszélésből, antik kaland-regényből, sőt még drámai műből is (Buchanan *Jephtha*) a magyar közönség számára históriás ének. Zömében irodalmi matéria keveredik bennük folklór-eredetű részletekkel, noha valamennyi az „írói igazmondás” szándékával készült alkotás.

Az énekvers tehát az 1530-as évektől, a magyar nyelvű irodalom szinte lökésszerű előretörésétől kezdve, elárasztja az egész országot. A felvirágzó *énekirodalom* egy időre minden más irodalmi formát elnyom, háttérbe szo-

rít, amit főképp az segít elő, hogy akik magyar verset írnak, tartozzanak bármely társadalmi osztályba és műveltségi körbe, azok valamennyien énekvers formájában szólnak meg. A szükség diktálja így, hiszen minden társadalmi osztályban (talán a kisszámú arisztokráciát kivéve) az írástudatlanok tömege sokszorosan nagyobb, mint az iskolázottaké. Az énekvers tehát közös műformája ekkor az írásbeliségbe átfeljlődő s magyarul író társadalmi rétegek összességének.

Az énekversnek nagy összefogó ereje műfaji — differenciálatlansága és egységes, közös nyelvi kifejezőkészlete is. A versformák és dallamok még nem különültek el élesen sem a nagyobb műfaji kategóriák szerint (líra, epika), még kevésbé azokon belül. Nincsenek sajátos lírai és epikus versalakok, az énekvers a maga változatos sorfajaival, a maga sokféleségében is egyetlen nagy műforma még. A gyülekezeti énekek, asszonycsúfolók, históriás énekek és Balassi költeményei ugyanazokra a formákra készültek. Csak éppen Balassi szerzeményei egyre finomabbak, csiszoltabbak, a nagy költő megéjtő művészete ragyog fel bennük.

Ennek az énekirodalomnak a dallamvilága sem differenciálódott még határozottan. Múzenéjében egyházi és világi eredetű melódiák vegyesen fordulnak elő, s vallásos és profán témát ugyanarra a dallamra is szereznek és énekelnek.

Nyelve, kifejezőkészlete, stílusa is egységes képet tár elénk. Bár ez a középkori deák-énekekbe gyökerező s a XVI. század 30-as éveitől szétterebélyesedő irodalom merőben újfajta énekes gyakorlatot teremt, amely az éppen elsajátított irodalmi ismereteiből, írói magatartásából eredő magasabbrendűsége, tudatossága következtében magát „tudós”-nak nevezi s élesen elhatárolja saját „írói” alkotásait a lenézett naiv, írástudatlan énekmondók szerzeményeitől — ennek ellenére nyilván átvett egy sereg sztereotíppé vált fordulatot, nyelvi formát a naiv énekmondás kifejezőkészletéből, sőt olykor a szájhagyományban élő témákból egy-egy részletet is. A XVI. század újtípusú énekirodalma azonban főképp a korabeli élő, beszélt nyelv telvényéből táplálkozott, éppúgy mint e század prózája. Nem csoda hát, ha a kettő oly közel áll egymáshoz, s nyelvi képletei jórészt azonosak vagy közeli rokonai egymásnak. Az élő beszédttől az írott próza és az énekirodalom nyelve még csak most indul el valójában a maga külön útján.

A XVI. század énekirodalma minden egységes vonása ellenére is már kezdettől fogva magában hordta belső differenciálódásának csírait, sőt a korszak vége felé ennek határozott körvonalai is kitapinthatók. Lírai ágában Balassival egy magasrendű műköltészet jegecesedett ki, amely elsősorban az arisztokráciában és a középnemesség elitjében talált közönségre, majd inkább epigonszerű, mintsem egyívású tehetséges továbbfejlesztőkre egészen a XIX. század elejéig. Az epika némi késéssel, de ugyancsak a XVI. századi énekversből (históriás ének) jut el Zrínyi eposzában a korszerű nagyepika színvonalára. Az énekirodalom uralkodó helyzete következtében tehát egyes út vezetett az énekversből a dallamtól elszakadt szövegvershez, a tiszta irodalmi formához. S ezzel tulajdonképpen az énekvers mint forma megőrizte egyeduralmát ott és akkor is, ahol és amikor szöveg és dallam már elszakadt egymástól.

A fejlődés e legfelsőbb szintje alatt azonban annak még két, az elsőnél jóval szélesebben hömpölygő ága figyelhető meg. A középső ág, amelyben a legsűrűbben tenyészik és burjánzik a régi énekverselés tovább, egé-

szen a felvilágosodásig, a nemesség nagy átlagának és a kisértelmiségieknek megrekedt, provincializmusba süllyedt világa. Írói Szentmártoni Bodó Jánostól Gvadányiig tulajdonképpen a XVI. század énekirodalmának folytatói, akik ennek a kulturálisan alig fejlődő, a kívülről jövő hatásokat is csak a maga szűkös műveltségéhez mértén asszimilálni tudó társadalmi réteg irodalmi igényeinek kifejezői.

A harmadik ág az alsó társadalmi rétegeket (kisnemességet, kispolgárságot, majd fokozatosan a parasztságot is) foglalja magába, amelyek egy-egy korszakban éppen átfejlődőben vannak az írásbeliségbe. Ennek az ágnak az élete nyúlik el leghosszabban, szinte napjainkig vezet. A XVI. század első nagy lendülete után a társadalom alsóbb régióiban az írásbeli kultúrába való átváltás csak rendkívül vontatottan haladt előre. A feudális vezető osztályok csak addig támogatták az írni-olvasni tudás gyors terjesztését, amíg gazdasági érdekeik megkívánták, s az új írni-olvasni tudó rétegek társadalmi kötöttségük, szegénységük miatt sem jutottak általában a betűismeret elemi fokán túl. Ennek a következménye, hogy e körökben az énekers, az énekirodalom legtovább élte kétlaki, félfolklór életét.

Az énekek témája, tárgya, dallama javarészen mindig annak a társadalmi rétegnek az ízléséhez, érdeklődéséhez igazodott, amelynek írták (pl. a XIX–XX. századiak csupa paraszthistóriák, betyártörténetek, szerencsétlenségek, *Ökörítői tűzvész* stb.). De vannak egyes hősi, regényes, kalandos történetek és egyéb énekek, amelyek évszázadokon át megőrizték népszerűségüket s mindig éppen azoknak a társadalmi rétegeknek váltak kedvelt énekévé, illetve olvasmányává, amelyek átfejlődőben voltak az írásbeliségbe. Így részben azok a históriák, amelyek a XVI. században az írásbeli műveltségbe átlépő felső társadalmi rétegek irodalmához tartoztak, lassan egyre alacsonyabb köröket szórakoztattak, a XVIII–XIX. században már a parasztság olvasmányává lettek.

Az énekersnek ez a hosszan elnyújtott élete, sőt uralkodó helyzete irodalmunkban egészen a felvilágosodásig s egyes néposztályoknál még azon túl is jól érzékelteti azt, hogy nálunk irodalom és folklór éppen énekirodalomunk kételtűsége következtében milyen közvetlen kapcsolatban, kölcsönhatásban élt egymással.

4.

Amilyen természetesnek tűnik az énekirodalom gyors szétáradása a XVI. században, annál feltűnőbb, hogy egyeduralmát még századokon át konzerválni tudta. Ennek legfőbb okait a következőkben lehet összefoglalni.

A magyar nyelvű irodalom XVI. századi lendülete a korszak vége felé megtört. Ebben kétségtelenül nagy része volt annak, hogy a Mohács után feltörekvő új oligarchia erre az időre elérte hatalmának megszilárdítását s ezáltal kialakult az ún. második jobbágyság, amely a feudális erők újabb hosszantartó uralmát biztosította. Gúzsba kötötte a jobbágyságot, tönkretette a szépen fejlődő mezővárosokat s még bénultabbá tette az amúgyis csak tengődő városokat, Ennek következtében a magyar lakosságú mezővárosok fejlődésükben nemcsak hogy megálltak, hanem visszaestek, faluvá süllyedtek. A magyar polgárosodás a XVII. században tehát nem előre haladt, hanem inkább visszafejlődött. A helyzetet csak súlyosbították a szakadatlan háborúk, hadjáratok, a török folytonos terjeszkedése, majd a fel-

szabadító háború, amely nemcsak a töröktől visszafoglalt területeket tette pusztává, de feldúlta a felvonulási területté vált hátországot is. S mikor a kipusztított országot újra telepítették, az idegenek elsősorban a városokat s mezővárosokat lepték el, s most már nemcsak a városok, hanem a mezővárosok is nem-magyar népelemmel töltődtek fel. Eltekintve néhány színmagyar alföldi mezővárostól, a XVIII. század végén igen kedvező a helyzet ott, ahol a városokban a magyar népesség elérte a relatív többséget. Lélekszámban, életformában is épp oly kisvárosok voltak, mint a XVI. században. Egyik sem tudott országos, nagyobb kultúrközponttá válni. Polgárosodásban tehát alig haladtuk meg a kétszáz év előtti állapotot: polgárságunk ugyanúgy szétaprózott, tőkeszegény és túlnyomó többségében német anyanyelvű volt.

A mezővárosi és városi polgárság visszaesése, illetve stagnálása csak egyik oka, hogy a magyar nyelvű irodalom fejlődésének üteme meglassúdott. Az udvari életnek az a formája, amely nálunk a főurak környezetében az 1530-as évektől kialakult, hosszú ideig csakugyan előmozdítója volt az irodalomnak. A XVII. század végéig általában ilyennek tekinthető, mert akármilyen írói szándékot, munkát támogatott is, azzal mindenképpen az irodalom fejlődésének ügyét szolgálta. A főrendűek a birtokaikon működő prédikátorok, iskolamesterek, familiárisok munkáinak kiadásával, vagy akár saját alkotásaik terjesztésével, nyomdák állításával, könyvek kiadásának támogatásával nemcsak megindították, hanem országszerte ébren is tartották a magyar irodalom ápolását. Ennek ellenére az udvari életnek ez a formája vált egyszermind korlátjává, gátjává is a magyar irodalmi fejlődésnek. Az országban Alsólindvától Bonyhádig, a török által meg nem szállt területen szétszórt nagyúri birtokok központok túlságosan kicsiny és magukra hagyott közösségek voltak. Irodalmi érdeklődésüket, tevékenységüket a főúr igényei és áldozatkészsége szabta meg. Bár az udvarok élénk kapcsolatban álltak egymással, mégis mindegyik egy önmagában zárt világ volt. Ahogy gazdasági, politikai, hadi vonatkozásban is mindegyik főrendű szuverénként, saját érdekei szerint cselekedett, s összefogásra, együttes akcióra még a közös ellenséggel szemben is csak félkedvvel s ritkán volt rábírható, ugyanilyen volt a magatartása kulturális és irodalmi téren is. A főúri udvaroknak ez a „függetlensége” és szétaprózottsága a kezdeti időn túl az irodalmi fejlődésre több tekintetben hátrányos volt. Élesen kiütközött ez abban is, hogy a főrendűek környezetében a könyvnyomtatás nem tudott tartósan gyökeret verni. A nyomdász rendszerint az udvarhoz tartozó valamelyik szerző egy-két munkájának kinyomtatása idejéig működhetett csak egy-egy udvarban. Egyetlen főúr számára egy nyomda üzemeltetése túlságosan költséges vállalkozás volt, a műhely folyamatos működésének sem a gazdasági, sem a szellemi feltételeit nem tudta biztosítani. Olvasók is, írók is túl kevesen voltak hozzá egy-egy udvar környezetében. A magánolvasás a könyvek és kéziratok, valamint az olvasók kis száma miatt csak lassan tud terjedni. Inkább a felolvasás, a szóbeli, az énekes előadás az általános. Ennélfogva a társas együttlétek és összejövetelek, étkezés, ünnepség, istentisztelet adták meg az alkalmat és a formát a költői, irodalmi művek publicitására. Ez pedig az udvari életben szükségszerűen olyan műfajok felvirágoztatásához vezetett, amelyek nem túlságosan terjedelmeseek s kéziratban és élőszóval is könnyen terjeszthetők. Így az udvari élet legfőbb műformája az énekvers maradt: a lírai és epikus ének válfajában. Ezek mellett a többi műfaj, főleg a terje-

delmesebb szépróza kifejlődéséhez udvari körökben hiányoztak a feltételek. S hogy ez a helyzet évszázadokon át állandósulhatott, annak egyik fő oka, hogy nálunk hiányzott az az erő, egy olyan szellemi központ, amely a szét-szórt udvarokat, arisztokráciánkat összefogta s kulturális és irodalmi téren segítette, ösztönözte, irányította volna.

Buda török kézre kerülése után a háromfelé szakított országnak a valóságban nincs többé sem királyi udvara, sem fővárosa. Pedig e kettő koncentrálhatta volna, legalábbis részben, a főúri udvarok elaprózódó erejét. De éppen ez a szellemi és irodalmi központ nem tudott kialakulni, amely a magukra maradt főrendűek udvarait átsegíthette volna az irodalmi fejlődésük elé önmaguk által emelt korlátokon. A királyi udvar és a főváros olyan társas közösség csomópontja lehetett volna, amely az irodalmi életnek állandóbb kereteket ad és gyorsabb, egyensúlyozottabb fejlődést biztosít a kisebb udvarokban is. A nyugati nemzetállamokban a királyi udvar kulturális jelentősége éppen abban volt, hogy amennyire a feudalizmus viszonyai között lehetett, összefogta az erőket. Nálunk ilyesmi lehetetlenné vált. Az idegen Habsburg- király az ország határain kívül élt, a magyar művelődés és irodalom iránt általában közömbösen viselkedett. A XVI. század végéig pedig a különböző címeken fogantatosított birtokelkobzások útján sok virágzó főrendű udvar életét zúzta szét. S határozottan a nemzeti kultúra, a magyar irodalom ellen cselekedett akkor, amidőn a XVIII. században a magyar arisztokráciát sikerült úgyszólván teljesen elidegenítenie, olyannyira, hogy a főúri udvarok zöme és éppen a leggazdagabbja e században a magyar nyelvű irodalom ügye szempontjából már alig jöhetett számításba. A mánás osztály elidegenítésének e negatív oldalát akkor is nyomatókkal kell hangsúlyoznunk, ha az utóbb a XVIII. század végén a Habsburg-uralom eme elidegenítő tendenciái részben visszájára fordultak is, s főképp a szegényebb arisztokrácia és a köznemesség körében éppen a felvilágosodás eszméinek terjedését és a nemzeti önszmelést segítették elő.

Az erőket mind politikai, hadi vonatkozásban, mind kulturális tekintetben megosztotta az a körülmény is, hogy a töröktől meg nem szállt országrész a XVII. század végéig kettészakítottan élt. Igaz, hogy a keleti felében kialakult erdélyi fejedelemség szabadabb légkörével jelentős mértékben járult hozzá a magyar nyelvű irodalom XVI. századi fellendüléséhez, végső soron azonban kicsinysége, gazdasági erőtlensége következtében a saját fejlődését gátló provincializmusba süllyedt. A fejedelmi udvar nem pótolhatta a királyit, hiszen alig volt több egy nagyobb főúri udvarnál, s így nem válhatott az egész magyarságra kiható szellemi központtá. Az erdélyi arisztokrácia is jóval szegényebb volt, mint az anyaországé, s talán ezért is sokkal kevésbé idegenedett el a magyarságtól, mint a királyságbeli. Így a szegényebb arisztokrácia és az erősödő középnemesség lett a XVIII. században a magyar nyelvű irodalom igazi ápolója.

E nemesi középréteg elitje készítette elő nálunk a felvilágosodást, s ez vitte győzelemre is az irodalomban, sőt a XIX. század elején ez teremtette meg az irodalmi élet központját Pest-Budán. E réteg zömének műveltsége azonban a XVIII. század végéig nagyon is középszerű volt s a főnemesség elidegenedése következtében magára hagyatva, csak lassan tudott irodalmi téren a szóbeliség-kéziratosság folklór-közei állapotából könyvigényes irodalmat teremtő táborrá érlelődni. A falusi vagy kis mezővárosi környezetben udvarházaikban, kúriáikban, kastélyaikban viszonylag jómódban élő

középnemesség és értelmiség nagy száma ellenére is olyan széthullottságban élt az országban, hogy szervezettebb irodalmi élet kialakítására a XVIII. század végéig képtelen volt, amint hogy korábban összefogó szellemi irányítás nélkül a főrendűek sem jutottak el ideig. E középrétegben az elprovinciálizálódott alkalmi költészet és historizálás a hagyományos formákban, de több-kevesebb barokk cifrázattal burjánzott tovább. Az udvarházak között gyorsan szájról szájra adható énekversek vagy hosszabb, olykor Zrínyit vagy Gyöngyösit utánzó, de jobbára csak egy szűkebb kört, vidéket érdeklő s ezek között többnyire kéziratos másolatokban terjesztett epikus munkák forogtak. A szerzők eleve csak egy kisebb, általuk ismert, helyi közönséghez szóltak s még az országos jelentőségű eseményeket is ezek szemével nézték.

5.

Az epikus énekekben a felező tizenkettes sorfaj a XVII. században már általános, s ennek az énekversből eredő formának az uralma e középrétegek verselésében sem csökken. A terjedelmesebb epikus szerzemények énekes előadása azonban már e körökben is lassan elhalóban van. Az aktuális események (*Csepreg romlása, Lupuj vajdáról való ének, Kádár István éneke, Péro veszedelme, Cziráky-eposz, Laudon győzelme* stb.) mellett a novelisztikus, regényes, kalandos históriák (Pyramus, Gyöngyösi antik históriái, Lázár János *Florindája*, Gvadányi művei stb.) témaköre kevésbé bővült, sőt még a XVIII. század végén is a XVI. században már megénekelte történetek (*Eurialus és Lukrécia, Jeruzsálem pusztulása*) most barokkos eposzi köntösben élednek újjá. Pedig a XVI. században szerzett kalandos, regényes históriák még a XVIII. században is sűrűn jelennek meg nyomtatásban, csak hogy ekkor már egyre inkább az olvasók legalsóbb, harmadik, kisnemesi, kispolgári, paraszti ágának olvasmányai.

Könyvkiadásunkban a XVI. századi históriák egy részének (mégpedig túlnyomóan a minden vallásfelekezet által egyképpen elítélt szerelmi históriáknak) ez a szívós utóélete s ezek mellett természetesen az újabb históriás válfajok terjesztése is, noha az elmondottak után nem lehet meglepő, egynémely vonatkozásban mégis magyarázatot kíván. A magyar könyvkiadás ugyanis a XVIII. század végéig egyértelműen feudális képletet mutat. Míg nyugaton már a XV. században kapitalista vállalkozás lett, addig nálunk ennek éppen csak a nyomai fedezhetők fel. A feudális könyvkiadás alap-szkémája, hogy a szerző vagy a saját költségén nyomtatja ki művét, vagy mecénást szerez, aki megfizeti munkája nyomtatási költségeit. Nálunk vásárlóképes olvasóközönség hiányában, illetve teljes szét-szóródottsága miatt nagyrészt így jelent meg minden terjedelmesebb mű. A nyomdász mint kiadó-vállalkozó még igen óvatosan jelentkezik csak. A könyvnyomtatást itthon a reformációért harcoló prédikátorok terjesztették el. A nyomdaalapítók protestáns papok, vagy polgári személyek. Közülük még a legügyesebb és legmódosabb Heltaí Gáspár is, aki Kolozsvárt állandó nyomdát tudott teremteni, kiadványainak túlnyomó részét mecénások költségére készítette. A feudális jellegű, mecénásra támaszkodó könyvkiadás a vásárlóképes közönség kis számára és tőkeszegény nyomdász-kiadókra utal. Ez az állapot nálunk nem egy rövidebb átmeneti időszak szükségszerű velejárója, hanem két és fél évszázadon át tartóan konzerválódott

helyzet. Ennek okait a főrendűek udvari életének széthullottsága, a királyi udvar és főváros nemléte, a városi és mezővárosi polgárság kis száma mellett a tudományos és irodalmi életet mozgató egyetem hiánya nem kis mértékben szaporította. Bethlen Gábor egyetemalapítási kísérlete nem sikerült, Pázmány Péter nagyszombati egyeteme (1635) viszont egészen a felvilágosodásig valójában a katolikus lelkészképzést tekintette főcéljának, s így irodalmi szerepe inkább egyházi szempontból érdemel figyelmet.

A XVII. századi hazai nyomdák, alig három-négy kivételével, az egyházak felügyelete vagy éppen irányítása alatt működtek. Az itt dolgozó nyomdászoknak ritkán volt alkalmuk arra, hogy saját kezdeményezésükre adjanak ki valamit is. Az egyházaktól, városoktól, iskoláktól kapott megbízások kimerítették e szerény üzemek teljesítőképességét. Kiadványaik jóformán csak hivatalos, egyházi, vallásos művekből, tankönyvekből meg naptárakból állottak. A könyvkiadás ilyen körülmények között nem lehetett az egyházi és vallásos irodalmon kívül más, profán irodalmi törekvések ösztönzője. S nem segített ezen az a néhány „szabadfoglalkozású” polgári nyomdász sem (mint pl. a bártfai Klösz, vagy a lőcsei Brewer), akik saját költségre is mertek olykor egy-egy könyvet megjelentetni. Mert nagyobb munka, amit saját kockázatukra kiadtak, pl. latin-magyar szótár, Werbőczy *Tripartituma*, vasárnapi evangéliumok és episztolák, gyülekezeti énekeskönyv stb., csupa iskolai, hivatali, egyházi használatra szánt mű, amelynek eladása nem okozott túlságos gondot. De ha a nyomdász költségére készült kiadványok között szépirodalmi jellegű, szórakoztató könyveket keresünk, csupa apró kötetre és vékony füzetre bukkanunk. E tekintetben csak a XVIII. század második felében változik meg a helyzet, amikor a román-olvasás hódító útjára indul.

A füzetes nyomtatványok divatja az 1570-es évek elején Debrecenben kezdődött. Innét csapott át Kolozsvárra s később a többi nyomdára is. Elin-dítója — furcsa módon — két cenzúra-rendelet volt: az első 1570 elején Méliusz Pétert tiltotta el a vallási kérdésekkel foglalkozó művek kiadásától, a második pedig jó másfél esztendő múlva Heltai Gáspárt. Méliusz nyomdászának, a jelentékenyebb tőkével nem rendelkező Komlós Andrásnak lét-kérdéssé vált, hogy kevés befektetéssel olyan gyorsan értékesíthető, tehát kis terjedelmű kiadványokat vessen piacra, amelyek eladásából a rájuk fordított összeg hamar megtérül. S jól számított, amikor a már évtizedek óta nagy népszerűségnek örvendő, énekszóval és kéziratban szélteben terjesztett históriás énekek füzetes kiadásával tett kísérletet. Az ének, ha egyszer eltanulták vagy lemásolták, azaz kikerült a szerző kezei közül, köz-kincsnek számított, minthogy a kor nem ismerte még a szellemi tulajdon mai fogalmát. A közkézen forgó énekeket tehát bármelyik nyomdász szabadon kiadhatta (sőt a saját tetszése, ízlése, felfogása szerint változtathattott is a szövegükön), a szerzők rendszerint nem is tudtak munkáik megjelenéséről (hacsak utólag nem értesültek róla), s természetesen honoráriumot sem fizetett nekik a nyomdász.

A füzetes históriás énekek országos és évszázadokra kiható sikerét nem kismértékben elősegítette az a körülmény is, hogy ezek a különféle témájú nyomtatványok több példányban is könnyen szállíthatók, terjeszthetők voltak, s viszonylag kevésbe kerültek. Ez pedig nálunk, ahol a magas műveltségű réteg inkább latinul olvasott, s a jobb módú, könyveket is vásárló olvasók nem nagyvárosokban éltek együtt, hanem az egész országban

szétszórta apró falvakban, mezővárosokban, ott a nyomdászoknak arra kellett törekedniük, hogy a közeli vidék kevésbé tehetős betűismerő közönségét is megnyerjék könyvvásárlónak. Éppen erre volt alkalmas és nem is túl drága a füzetes história. Egy közepes füzet (40 lap) ára a XVI. században egy napszámos egy- másfél napi bérének felelt meg. Még mindig elég magas összeg ahhoz, hogy a szegényebbek is megvehessék. A füzetes kiadványok ára ugyan csökkent, de csak a XVIII. század második felében esett le annyira, hogy egy napszámbérből 3–4 füzet ára is kitelt.

Komlós kezdeményezésének legnagyobb kulturális jelentősége, hogy a históriás énekek élőszóbeli előadására minden eddiginél tágabb lehetőséget teremtett, ugyanakkor azonban az énekből nyomtatott olvasmányszöveget csinált olyan társadalmi rétegek számára, amelyek egyébként alig juthattak volna könyvhöz.

Heltai nyomdája néhány népkönyv prózai fordításának kiadásával is megpróbálkozott. E prózai elbeszélések azonban korántsem lettek olyan kapások, mint a históriás énekek. Talán azért sem, mert jórészt terjedelmesebbek voltak s ennél fogva drágábbak is. S míg a históriás ének egy régi énekmondó hagyomány és a megváltozott társadalmi igények találkozásából mint új énektípus született meg és vált tüneményes gyorsasággal vezető műfajjá, addig a világi magyar nyelvű elbeszélő prózának a XVI. század előtt nincs előzménye. Pesti Gábor magában álló kísérlete után Heltai is jórészt idegen elbeszélő munkák fordításával saját maga teremtette meg szépprózai kiadványai szövegét. Prózai elbeszélések magyar fordításai vagy átdolgozásai nem állottak készen a nyomdák rendelkezésére, mint a históriás énekek. Azokat fordíttatni, iratni kellett volna, ez azonban csak a mienknél fejlettebb, szervezettebb, városi vagy udvari irodalmi élet keretében lett volna megvalósítható. Heltai kezdeményeit a XVII. században a lőcsei Brewer-nyomda kísérelte meg ujjaéleszténi és folytatni, nem sok sikerrel. Néhány magányos próbálkozás és a két legjelentősebb polgári műhelynek, Heltai, majd Brewer nyomdájának szép szándékú erőlködései sem tudtak nálunk igazi szépprózát elővarázsolni, ehhez a magyarság területi, politikai, vallási megosztottsága, kulturális szétesettsége és egyre mélyebb elprovinciálizálódása következtében a felvilágosodásig hiányoztak a társadalmi feltételek.

6.

A históriás énekek, illetve annak a különböző társadalmi rétegek igényeihez igazodó későbbi változatai, más énekes műfajokkal együtt sűrűn tenyészték az egész XVII–XVIII. században a kéziratos énekeskönyvekben és füzetes nyomtatványokban. Mert ami eljutott belőlük a nyomdafestékig, az persze csak füzetes formában látott napvilágot. A XVII. és XVIII. század első felében még a középrétegek alacsonyabb kultúrájú többségéhez is jobbra csak a füzetes kiadványokkal lehetett hozzáférni. Még inkább ez a helyzet a kisnemesi, kispolgári és módosabb parasztelemekkel. E közép és alsó rétegek között a műveltségbeli eltérések még nem mindig rajzolhatók meg élesen, de a szétválásuk már megindul, hogy aztán a XVIII. század közepén túl a különbségek már határozott formát öltsenek. A középréteg nagy tömege, amely a XVII. század folyamán még javarészen az írásbeliség és szóbeliség határán mozog, a XVIII. század békésebb évtizedei-

ben fokozatosan felzárkózik e réteg elitje köré, s lassan irodalmuk is kiemelkedik a félfolklór állapotából. Ehelyett viszont a paraszttömegek (ide számít szinte az egész kisnemesség, valamint a megszaporodó és a parasztok életszintjétől nem sokban különböző kisiparos és kiskereskedő elem) jutnak el mind jelentékenyebb számban az írásbeli kultúra kezdő fokára. A XVIII–XIX. század fordulóján irodalom és folklór határa e paraszti-kisnemesei-kispolgári rétegekben húzódik. Művelődési körülményeik nyomott osztályhelyzetük, illetve szegénységük következtében oly nehezek voltak, hogy az írásbeli kultúrába való átfejlődésük szinte napjainkig húzódott.

A XVIII–XIX. század fordulója körül a betűismerő, de magasabb iskolát nem végzett társadalmi réteg számára is az elérhető irodalmat a füzetes ponyvakiadványok jelentették. Ezek között még XVI. századi históriás énekek (*Apollonius, Árgirus, Gismunda, Toldi* stb.), XVII. századi modernizált bibliai históriák (Szentmártoni Bodó: *Tékozló fiú; Mária Magdolna* stb.), hőstettekről szóló énekek (Ködi Farkas János: *Kádár István históriája* stb.) versbeszedett tréfás történetek (Kolumbán János: *Vida György facéciói* stb.) újabb kiadásai keverednek a korabeli Petri gulyás, Angyal Bandi nótáival, Barna Péter-balladával. Irodalom és folklór kavargóban ebben a tarka együttesben. Csupa énekvers; lírai és epikus énekek régi hősekről, kalandos szerelmekről, tündérekről, s egykorú szerelmi dalok, betyárnóták és balladák a nép költészetéből. Próza elvétve akad csak e ponyvanyomtatványok között.

Ebből a fél-folklór világból, kisnemesei-paraszti környezetből nőtt ki a magyar műepika legnagyobb mestere, Arany János. Abból a világból, ahol múlt és jelen találkozott. Ilosvait olvasott és a népköltészet hangjaira figyelt. Gyöngyösit, Zrínyit tanulmányozta, s az eltűnt magyar naiv epikát kutatta. Onnan indult el, ahol a középkori hagyományokból a XVI. században továbbsarjasztott magyar énekes epika még eleven volt s együtt élt a jelen villanó dalaival és fojtó balladáival. Ezekből tanult formát s választott témát, mert ő is az elkésett ország „népi sarjadék”-a volt, aki a világ-irodalmat ölelte magába, de történeti tudatának terhével nem tudott, nem akart más lenni, mint a nemzet epikus énekese.

*

Énekes epikánk életsorsának ez a néhány vonással felvázolt képe korántsem emel ki minden lényeges problémát, amelyet irodalom és folklór kölcsönhatása szempontjából e téma felvet. De pusztán annak érzékeltetése, hogy irodalmunkban az énekversnek, az egész énekirodalomnak s az elbeszélő műfajban az énekes epikának sokáig milyen központi, uralkodó szerepe volt, önmagában is elég figyelmeztetés mindnyájunk számára: a komplex kutatási módszert az eddiginél szélesebben és mélyebben kell alkalmaznia irodalomtörténetírásunknak. Ezen belül pedig irodalom és folklór kölcsönhatásának vizsgálatára annál is nagyobb szükség van, mert a múltban volt nálunk olyan irányzat, amely a folklórkutatások eredményeit tartózkodással, gyanakvással fogadta, sőt az irodalomtörténet számára használhatatlannak minősítette. Ma viszont éppen az a célunk, hogy irodalomtudomány és folklorisztika egymást támogatva mennél tisztábban tükrözze a valóságot.

A finn és az észti eposz eltérő társadalom- ábrázolásának történelmi okairól

A XIX. század két észti Homéroszának, a finn Lönnrotnak és az észti Kreutzwaldnak gyűjtő-költő munkája közt igen sok a hasonlóság. Már a két költő nevében is hasonló sors látszik: a finn költő svéd, az észti német csengésű. Egyidőben éltek (születésüket csak egy, halálukat két év választja el egymástól), munkájuknak hasonló volt a módszere és a sorsa is.

Vidéki orvosok voltak mind a ketten. A finn Elias Lönnrot (1802—1884), szegény falusi szabómester és parasztlány hét gyermeke közül a negyedik, kisvárosi patikussegéd, jóakaróinak támogatásával egyetemre iratkozhat be, filozopterként a finnek ősi néphitével foglalkozik, s maga is gyűjtő útra indul. 1829—1831-ben négy füzetben adja ki gyűjtött dalait (*Kantele* címmel) — ekkor már orvosegyetemi hallgató — majd tovább kutat és gyűjt. Az a gondolata támad, hogy az epikus dalok három főhőse (Wäinämöinen, Ilmarinen és Lemminkäinen) körül csoportosuló anyagot hősként elkülönítve adja ki; majd ezeket kiegészítve néhány egyéb részlettel, két kötetben (1835 karácsonyára, illetve 1836 februárjára) közzéteszi a *Kalevala* első kiadását, 12 078 sort, melyben a gyűjtött szövegeket már saját költői munkájával forrasztotta egyg. Fokozott mértékben teszi ezt akkor, amikor saját és mások újabb gyűjtésével kiegészítve, 22 795 sorban adja ki, 1849-ben, az eposz második, immár végleges szövegét. — Az észti Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803—1882) jobbágy-csizmadia fia, az 1816 évi formális jobbágyfelszabadítás után járási iskolák tanulója, közben kereskedőinasként is keresi kenyerét, majd tanító, házitanító. 1826-ban sikerül beiratkoznia a tartui orvosi egyetemre, ennek elvégzése után pedig 1833-tól 1877-ig Võru városkában orvos. Tanuló kora óta szenvedéllyel űzött foglalatossága, népköltési termékek lejegyzése, mely közzétett tanulmányai révén már ismertté vált, népköltési gyűjtemények kiadásához vezetett. Amikor pedig jóbarátja, az észti epikus énekek rendszeres gyűjtője, Friedrich Robert Faehrmann 1850-ben meghal, akkor az általa alapított s az észti nyelv, folklór, történelem tanulmányozását szolgáló tudós társaság Kreutzwaldot bízza meg, hogy a Faehrmann-hagyatékot feldolgozva, saját gyűjtésével kiegészítse. S e munka eredményeként négy kötetben 1857-ig megjelenik a 18 993 sor terjedelmű *Kalevipoeg*.

Tegyük hozzá, hogy Lönnrot és Kreutzwald ismerték egymást, levelezést folytattak egymással.

Lönnrot, aki énekmondókat hallgatott, verses szövegeket jegyzett le, így í módoszeréről: „Valamelyik énekmondó sorrendjét nem tekinthetem hitelesebbnek a másikonál; ellenkezőleg, mindkettőt azzal a szándékkal magyarázom, hogy mindenki valamilyen rendbe akarja szedni ismereteit, a

különbségek tehát az énekmondók egyéni közlésmódjából erednek. Végül, minthogy az énekek mennyiségének tekintetében egyik énekmondó sem vetekedhet velem, úgy véltem, nekem is megvan ugyanaz a jogom, mint a legtöbb énekmondónak, vagyis, hogy úgy rendezzem el az énekeket, ahogyan azok a legjobban illenek össze — vagy az ének szavaival (XII : 167—168) »fogtam magam, dalba fogtam, igézésbe kezdtem ottan»¹ — vagyis önmagamat legalább annyira énekmondónak tekintettem, mint őket. („Anmärkningar til den nya Kalevala upplagan.” Litteraturblad för allmän medborgelig Bildning. 1849. 1., 15—21.)

Kreutzwald módszere is hasonló volt, csak annyiban tért el Lönnrotétől, hogy ő a monda egy részét prózában jegyezte le, egy másik részét meg éppenséggel német nyelven hallotta Faehlmanntól — ezek szerint az ő saját költői, verselő tevékenysége nagyobb mértékű volt, mint Lönnroté. Kétségtelen azonban, hogy mind a ketten kiváló érzékkel találták el a népi hangvételt: Kreutzwald külön csillagokkal jelezte, hogy eposzában melyek a lejegyzett részek, megkülönböztetésül a maga által költött részekről — Lönnrot ezt nem tette —, ha azonban e megkülönböztetés ismerete nélkül olvassuk a *Kalevipoegot*, semmiképp sem veszünk észre különbséget a lejegyzett és a költött részek között; s minthogy a *Kalevalát* ugyanígy olvassuk, bizvást mondhatjuk, hogy bár munkájukról eltérően vallottak, munkájuk módszere, s főként eredménye költői jellegének és értékeinek szempontjából igen-igen hasonló.

Ez természetes is, hiszen mindkettőjüket ugyanaz a cél vezette: hogy a nép ajkán élő, nemzedékről nemzedékre szálló epikus énekeket összegyűjtve, majd költői egységgé formálva, nemzetüket — naiv eposzának rekonstrukciójával — irodalmilag az eposszal bíró nemzetek rangjára emeljék. Amióta Voltaire *Henriade*-jének utánzataiként klasszicizáló formában vagy Herder ösztönzésére a romantika formanyelvén sok országban felvirágozott a nemzeti őshagyományok ápolása, azóta különösen a naiv eposzok kiadását tekintették rangot adó feladatnak. S hogy a XIX. század romantikus nacionalizmusának korában ez a „rang” mit jelentett, arról könnyen fogalmat alkotunk, ha elképzeljük, hogy hazánkban Vörösmarty nemes veretű művétől, a *Zalán futásától* több gyenge kísérleten — Pázmándi Horvát *Árpádiászán*, Debreceni *Kijóvi csatáján* stb. — kívül egészen Arany abbamaradt nagy vállalkozásáig, a *Buda halálához* csak tervezett kiegészítésekig, a reformkortól a szabadságharcon át a kiegyezés koráig hányféleképpen próbálták „elvesztett nemzeti eposzukat” újjáteremteni. Lönnrot és Kreutzwald a néprajzi kutatás módszereit költői tehetségével összeegyeztetve szolgálta ezt a célt, s a két mű keletkezésének sok hasonló eleme érthetővé teszi, hogy a finno-ugrisztika területén az összehasonlító kutatásnak gyakori és kedves témája e két eposz közös néprajzi, nyelvészeti, verstani és keletkezéstörténeti elemeinek feltárása, egybevetése.

Csak röviden hivatkozunk itt a *Kalevipoeg* idézett kritikai kiadásának második kötetében szereplő bibliográfiára („Kalevipoja” bibliograafia,

¹ Cikkünkben a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* idézett sorait a legújabb finn, illetve észti kritikai kiadások (Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos, kirjoittanut VÄINÖ KAUKONEN. Helsinki, 1956. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. — Fr. R. KREUTZWALD: Kalevipoeg. Tekstikriitiline väljaanne ühes kommentaaride ja muude lisadega. T. 1—2. Tallinn, 1961. Eesti Riiklik Kirjastus) szerint számozzuk, illetve idézzük. A magyar fordítás VIKÁR BÉLA, illetve BÁN ALADÁR műve.

1836—1961. Koostanud H. Laidvee), melyben több tucat a *Kalevala-Kalevipoeg* összehasonlító tanulmányok száma (különösen a *Kalevala* Kullervójának és a *Kalevipoeg* címszereplőjének alakjában találnak hasonló motívumokat). Kétségtelen, hogy két, egymáshoz időben, térben, témában és keletkezésben ennyire közel álló és mégis teljesen önálló mű *rokon* elemeiből jelentős következtetéseket lehet levonni.

*

Ha néprajzi, nyelvészeti, verstani, keletkezéstörténeti kutatás célzata nélkül, egyszerűen irodalmi olvasmányként egymás után végigolvassuk a két eposzt, akkor olyan, nem kevésbé jelentős *különbségeket* tapasztalunk, amelyekkel — tudomásunk szerint — az összehasonlító kutatás még nem foglalkozott. Pedig ha két, egymáshoz ennyire közel álló műben ilyen jelentős különbségek mutatkoznak, akkor ennek kétségkívül súlyos objektivitási okának kell lennie.

Ez az ok azonban nem az irodalomtörténet és a néprajz, nyelvészet határterületén keresendő, ahová a finno-ugrisztika az erőfeszítéseit összpontosítja —, hanem egy másik határterületen. Ez a másik határterület — a történelem és az irodalomtörténet érintkező sávja — a finnugor kutatásban, úgy látjuk, az előbbivel szemben eddig háttérbe szorult. Ez lehet az oka annak is, hogy a jelzett különbségekkel még nem foglalkoztak.

Mi hát ez a különbség?

A *Kalevalával* foglalkozó irodalomban világszerte kiemelik, milyen fontos szerepet kap benne a ráolvasás, varázslás (a magyar fordító, Vikár Béla kedves szavával: dallás). „Hőseinek nagysága attól függ, ismerik-e a szó hatalmát, a szóét, mely dalokban és varázsmondásokban teremtő erőt kap” — olvassuk egy új világirodalmi lexikonban. (Gero von Wilpert: *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart, 1963. Körner. 686.) Ennek okát, a folkloristalingvista szemléletnek — véleményem szerint túlzott — érvényesítésével, általában abban látják, hogy az évezredek során szinte érintetlenül fennmaradt szövegekben ősi elemek jutottak el Lönntrotig, pl. a sámánizmus egyes megnyilvánulásai.

Ez kétségtelenül igaz. Ámde ha a folklorista-lingvista szempontot nem egyoldalúan, eltúlozva, hanem reálisan érvényesítjük, akkor be kell látnunk, hogy ezek az elemek csak olyan mértékben maradhattak fenn, amennyire azt a nép életében időközben bekövetkezett változások megengedték. Köztudomású, hogy az ipari forradalom, a kapitalizmus, a falu-város közeledés, általában a modern életforma hatására utóbbi nemzedékeinknek szinte a szeme láttára tűntek el, szívódtak fel pregnáns néprajzi-nyelvészeti hagyományok — tehát önként adódik a kérdés: vajon korábbi gazdasági-társadalmi hatások, a feudalizmus, az európai és a gyarmati hódítások, az ezekkel kapcsolatos életforma-változások, s általában az akkori nemzeti és osztályviszonyok elmúlhattak-e nyomtalanul az eposz „ősi állaga” felett? Erre a kérdésre igennel csak az felelne, akit valóban szűk szakmai elfoglaltság béklyózna.

Ahhoz azonban, hogy az ellenkező kérdésre — vajon hatottak-e a történelem eseményei, a változások a *Kalevala* „ősi állag”-ára — határozott igennel felelhessünk, szükséges az elfogulatlanságon kívül még az a felismerés is, amelyre a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* egymás utáni végigolvasása ré-

vén jutottunk. Meglepetten tapasztaltuk ugyanis, hogy az észt eposzban a varázslás, a ráolvasás, a szó bűvereje éppen a visszájára fordul.

A *Kalevalában* az eposz mondója és hallgatója a bűvölés pártján áll — a *Kalevipoegban* ellenségének tekinti. Konkrét adatok egész sorozata bizonyítja, hogy nem *ad hoc* különbözőségről, hanem lényegbe, szemléletbe vágó ellentétekről van itt szó. S hogy az adatok kiragadásának, önkényes csoportosításának demagóg módszerétől eleve elhatároljuk magunkat, ezért az alábbiakban a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* minden varázslás-táltosság említését bemutatjuk (az Ukko főistenhez intézett fohászt nem tekintjük táltosságnak), *-gal kiemelve a varázslás-táltosság negatív értékeléseit:

K a l e v a l a :

I : 37—102	az előhang magva a bűvölés dicsérete.
II : 193—194	bűverő szerzése a csodatölgyből.
II : 215	a bűbajosok nyílhegye is a csodatölgytől ered.
III : 5—6	a főhős, Wäinämöinen idillikusan bűvölget.
III : 45—66	a bűverőről, mint az emberi kiválóság mércéjéről.
III : 86	Wäinämöinen epithetonja: örök táltos mindétiglen.
III : 101—536	Wäinämöinen és Joukahainen dallás-versengése.
VI : 5—14	Wäinämöinen táltos-lovon lovagol.
VI : 121—128	a földi öröm az énekből, a költőtől ered.
VIII : 177—186	gyógyító célú (egyelőre hatástalan) igézés.
IX : 1—586	a gyógyító igézés analitikus ismertetése, dicsérete.
X : 31—43	Wäinämöinen dallással virágtetős fenyőt hoz létre.
*X : 74	a zord Lappföld a táltosságtudók hazája.
X : 159—168	Wäinämöinen dallással szélvész hoz létre.
XI : 217	a másik főhős, Lemminkäinen is dallással kérkedik.
XI : 283—284	Lemminkäinen ördög és javas készítette kardjáról.
*XII : 131—142	Lemminkäinent anyja óvja a javas lappoktól.
XII : 144—184	Lemminkäinen kérkedik, hogy ő különb javas.
*XII : 191—200	Lemminkäinent anyja óvja a javas lappoktól.
XII : 221—232	Lemminkäinen javaskészítette fegyverében bízik.
XII : 255—296	Lemminkäinen ráolvasással előre védekezik a rontás ellen.
XII : 373—494	Lemminkäinen ledallja a lapp parasztjavasokat.
XV : 311—558	Lemminkäinent anyja ráolvasással támasztja fel.
XV : 586—602	Lemminkäinent anyja oktatja, hogyan kell ráolvasni.
XVI : 1—412	a bűvige megszerzéséről: az alvilágban nem található.
XVII : 1—628	Wäinämöinen kicsikarja Wipunen értékes bűvigéit.
XX : 6	Ilmarinen lakodalma: a javasnépek nagy tora.
XXI : 253—438	a dallás reális magyarázata (a dolgok eredetét kell ismerni).
XXV : 673—738	Wäinämöinen dallással hozza helyre szánkóját.
XXVI : 139—274	Lemminkäinen dallással szándékozik elhárítani az anyja által jósolt bajokat.
XXVI : 291—300	a lappfiak részeg dallásának dallás az ellenszere.
*XXVI : 349—352	Lemminkäinen szerint kardját nem lehet elbűvölni.
XXVI : 633—676	Lemminkäinen a kígyót dallással próbálja legyőzni.
XXVI : 683—776	a sikeres dallás: a dolgok okának feltárása.

XXVII : 208—256	Lemminkäinen dallásban verseng a pohjolaival.
*XXVII : 407—412	a pohjolai özvegye harcosokat bűvöl elő Lemminkäinen ellen.
XXIX : 137—210	Lemminkäinen, aki kötekedő (XXVII), gyilkos (XVII), gyáva (XXVIII), parázna (XXIX), rokonszenvesé lesz, mielőtt dallani kezd.
XXIX : 315—326	Lemminkäinen bűvigékkal ácsolja meg csónakját.
*XXX : 139—142	Észak úrasszonyának ráolvasása: a tél kezdete.
XXX : 185—298	Lemminkäinen ráolvasása: védekezés a fagy ellen.
XXXIII : 135—138	Kullervo az igazgatásért bűvöl.
XXXVIII : 263—286	Ilmarinen madárrá dallja hűtlen menyasszonyát.
XXXIX : 262—298	Väinämöinen dallással indítja útba, s tölti meg utasokkal a dereglyét.
XL : 23—82	Lemminkäinen ráolvasással próbálja segíteni a hajót.
XLI : 1—266	Väinämöinen csodás dallásának magasztalása.
XLII : 277—308	a dallás, ha helytelenül alkalmazzák, bajt okoz.
XLIII : 114	Väinämöinen bűvigékkal védekezik a vész ellen.
*XLIII : 307—332	az ellenszenves Louhi átkozó ráolvasása.
*XLV : 159—170	Louhi ártó célú bűvölése.
*XLV : 171—176	Louhi leányának legsilányabb fiából varázsló lesz.
XLV : 259—268	Väinämöinen bűvöléssel védekezik a rontás ellen.
IL : 273—300	Väinämöinen bűvöl, bár sikertelenül.

Kalevipoeg

*II : 222—324	a varázslók nem hajlandók Kalevet meggyógyítani.
*II : 806—822	a finn varázsló megátkozza Lindát, aki kikosarazta.
*III : 167—292	a finn varázsló Linda elrablására készül.
*III : 296—314	a finn varázsló gonosz bűvölése.
*III : 362—368	a finn varázsló csúfos veresége.
III : 460—540	Kalev fiainak dallása: madarakat, virágokat varázsolnak a fára.
*III : 674—688	Kalevipoeg képzeletében lejátsszódik a nőrablás.
*IV : 395—400	Kalevipoeg kérdezősködik a gonosz varázsló után.
*V : 89	Kalevipoeg keresi a varázsló nyomát.
V : 237—240	a szigetapó óriásfa-döntő javast keres.
*V : 310—403	Kalevipoeg behatol a gonosz varázsló házába.
*V : 404—417	a gonosz varázsló bűvöléssel védekezik.
*V : 418—440	az elővarázslott had felvonul és támad.
*V : 441—512	Kalevipoeg verekedik és legyőzi a varázslatokat.
*V : 513—600	a legyőzött varázsló kegyelemért könyörög.
*V : 601—631	Kalevipoeg megöli a varázslót.
*VI : 407—412	a finn kovács ráolvasással készít kardot.
*VI : 697—717	a finn kovács átkot olvas rá a kardra.
*XI : 74—140	a Pejpusz-varázsló undok külsejű, nagy tudású.
*XI : 141—221	a Pejpusz-varázsló el akarja pusztítani Kalevipoegot.
*XI : 285—332	a Pejpusz-varázsló el akarja rabolni a kardot.
*XI : 333—386	a Pejpusz-varázsló bűvöléssel megszerzi a kardot.
*XI : 387—399	a Pejpusz-varázsló a folyóba ejti a kardot.
*XI : 400—409	a folyóban a kardon nem fog a varázsszó.

*XI : 410—419	a Pejpusz-varázsló menekül Kalevipoeg elől.
*XI : 443—702	Kalevipoegnak a kardot hívó szava visszájára fordul: önmagát átkozza meg.
*XII : 427—456	a Pejpusz-varázsló bódító álmot olvas rá Kalevipoegra.
*XIV : 541—563	a rableányok félnek, hogy a táltosok erősebbek lesznek a hősnél.
*XIV : 726—743	Kalevipoeg becsmérli a szó erejét.
XV : 459—616	Olev fia is ezermester, de barát, városépítő.
*XV : 700—833	az alutagai gonosz táltos nőrablása.
*XV : 857—866	az utolért táltos ráolvasással védekezik.
XV : 867—888	Alev ellenvarázslattal pusztítja el a táltost.
XVI : 191—194	finn táltosok érkeznek jótanácsot adni.
*XVI : 260—275	még a jó táltosok is a nagy erejű hősoktól függenek, velük szemben félszegek.
*XVI : 281—284	a ráolvasóknak Kalevipoeg parancsol.
XVI : 355—361	a szerződttetett táltosok képességeiről.
*XVI : 361—371	a finn ellen javasok vihart támasztanak.
XVI : 519—1051	a jó táltos bérért vezeti Kalevipoegot.
*XIX : 880—985	a lapp táltos kicsalja Kalevipoeg könyvét.
XX : 313—345	a legrokonszenvesebb táltos: a sebgyógyító.

Ebből a felsorolásból legelőször a statisztikai különbség tűnik szembe. A táltosság-ráolvasás-dallás pozitív és negatív értékelésének aránya: a *Kalevalában* 41:9 — a *Kalevipoegban* 8 : 33. Tehát szinte pontosan a fordítottja. Ezzel pedig bizonyítva látjuk azt az állításunkat, hogy a *Kalevala* a táltosságot, javasságot, ráolvasást, bűvölködést rokonszenvesnek, a *Kalevipoeg* pedig ellenszenvesnek tekinti.

Hogy e jelenség okának felkutatásában egy lépéssel tovább jussunk, hasonlítsuk össze a táltosokat, javasokat jellemző epitetonokat, majd ráolvasásuk, bűvölésük megítélését.

A *Kalevalában* a legfőbb hős, Väinämöinen állandó jelzője: (pl. VIII: 166) *tietäjä iän-ikuinen* (Vikár: főfő táltos mindétiglen) — a *tietäjä* = *tudni*, *ismerni* szóból, s ugyanebből a megbecsült emberi képességet jelentő szótóból származik még az eposzban az is, hogy Lappföld a *tietomiesek* (X : 74, Vikár: táltosságtudók) országa. Wipunen (XVII), aki — véleményünk szerint — az ismereteknek a természetben rejlő titkát, halmazatát személyesíti meg (Väinämöinen kutatva hatol bele, küzd az elemi erőkkal, melyek már-már elnyelik), mint *vara-väkevä* (erő-halmazat, XVII : 145, Vikár: jeles javas), mint *virsikäs* (XVII : 105, Vikár: bűvigés) és mint *mahtipontinen* (hatalomban erős, XII : 146, Vikár: nagyhatalmú) szerepel. Ezek a fő epitetonok — különösen ha etimológiájukat tekintjük — egyértelműen arra utalnak, hogy a táltosi, javasi tevékenységet az eposz az élet mindennapjaihoz és lényegéhez tartozó, magas rendű, fontos és szükséges foglalatosságnak tudja.

A *Kalevipoegben* a táltosok, javasok, varázslók megítélése már távolról sem ilyen egyöntetű. A *tark* (okos, bölcs) szóval összetett szavak közt szerepel (részint tulajdonnévvé egyéniesülve) a *tuuletark* (II : 293, Bán: vihar-keltő varázsló, szelet szító javasféle, szélvarázsló), a *sõnataark* (II : 294, Bán: regós); a *manataark* (II : 295, Bán: pokol-papja), az *ilmataark* II : 296, Bán: világbölcs), vagy más helyeken *hoonetark* (XVII : 524, Bán: nagy mester,

ezeremester), az *isetark* (XII : 215, Bán: bölcs istenünk; bölcsék bölcse), *keetark* (XV : 355, Bán: táltos, ráolvasó tudós; szó szerint: nyelvértő, mégpedig, mint a szövegből kiderül, a madarak nyelvét értő), *laulikutark* (előhang 9, Bánnál hiányzik, kb. dalostár-értő), *laulutark* (XVIII : 14, Bán: énekisten), *linnatark* (XIX : 381, Bán: jeles mester; szó szerint: városhoz értő, építéshez értő) és *möistetark* (XVI : 102, Bán: ügyes mester). A *tark* összetételein kívül pedig szerepel *arst* (II : 222), Bánnál orvos, de olyan orvos, aki „viharkeltő varázsló, regős”, *tuuslar* (II : 807, Bán: varázsló) és *nöid* (V : 414, Bán: táltos, gonosz — a finn *noita* megfelelője).

De statisztikánál és epitetonoknál is meggyőzőbbek az idézetek, amelyek a dallás-bűvölés-igézés megítélését, értékelését tanúsítják a két eposzban. A *Kalevalából* akár teljes terjedelmében idézhetnők pl. a IX. éneket, amely a térdsebet meggyógyító bűvölésnek valósággal analitikus dicsőítése, vagy a XVI. éneket, a csónaképítő dallásnak, a bűvige alvilági keresésének történetét, vagy a XVII. éneket, mely a dallás titkának megszerzéséről szól, vagy a XLI. éneket, mely, akárcsak a XLIV. is, Wäinämöinen híres éneklését mutatja be, magasztalva az északi Orpheuszt, akire nemcsak a természet erői, de a különböző társadalmi osztályok is figyelnek. E terjedelmes idézetek helyett azonban hallgassuk meg, hogyan kérkedik a fiatal Joukahainen:

Hyväpä isoni tietö,
Emoni sitäi parempi,
Oma tietoni ylinne;
Jos tahon tasalle panna,
Miesten verroille vetäitä,
Itse laulan laulajani,
Sanelen saneliani. . . .

Jó tudása van atyámnak,
Anyámnak még annál is több,
De magam tudása legfőbb;
Ha személyem mással mérem,
Bárki fiát én fölérem,
Dallóimat dallal győzőm,
Igézőim leigézem. . .

(III. 52—58.)

S mi lenne, ha a dalló, örök-táltos Wäinämöinent megölnék?

Ampuisitko Wäinämöisen,
Kaataisit Kalevalaisen,
Ilo ilmalta katoisi,
Laulu maalta lankeaisi. . .

Wäinämöinent ha lelőnéd,
Kalevhonit ha elölnéd,
Vége világunk örömének,
Kivesz földünkről az ének. . .

(VI : 121—124)

Az éneknek, a dallásnak ilyen lelkesült értékelésével szemben a *Kalevipoegban* ilyeneket olvasunk:

Külap jõuan soovimisi
Tahtemisel tallitada
Ilma sortsikübarata,
Nöiavitsa aitamista!
Tuuslarite tuulesõidud,
Sortsilaste sünnitused,
Tühja-taadi tembutused
Saa ei meesta eksitama,
Kangelasta kütkendama. . .

Amit akarok, szeretnék,
Meg tudom én tenni mindég,
Minek ahhoz móka-sipka,
Varázsló vessző titka?
Gáncsot vessen garabonchad,
Táltos banda törhet, bonthat,
Ördög onthat minden rosszat:
Nem ingat meg igazi hőst,
Nem ernyeszti el az erőt. . .

(XIII : 815—823)

A csupa-izom Kalevipoeg megmérkőzik minden táltosság tudójával, a pokolbeli Sarvikkal:

Palju mõnus mehepoega
Tüül jõuab tolmetada.
Ei ma karda Sarvikuda,
Karda ei sellile sada,
Ega tondi tuhandeda!
Võimus käsi võidab väe...

Sokra megy a derék férfi,
Küzdés sorát aki érti.
Nem szepegek Sarviktul én,
Meg nem ijeszt a száz legény,
Pokolbéli tengernyi rém.
A hős előtt nincs hatalom...
(XIV : 576—581)

S gondoljunk csak vissza a szó, a dallás kalevalai magasztalására, amikor az észt eposzban ezeket olvassuk:

Sõitlemine sõnadela
Vaidlemine vihadela
Lõualuie lõugutused,
Seé p see miustne naiste sõda,
Kabedate kemplemine!
Lorist ei saa lepitajat,
Sõnast sõa suretajat,
Vannest viha vaigistajat
Keel on kurjem kihutaja,
Sõnad riisünnitajad!
Lähme välja lagedale
Võidustikku võitlemaie:
Kumb meist kumba kangusela
Võidumängil voitanness?

Hiú szókkal hadakozni,
Vitalkozva vagdalkozni,
Szajkó módra csak csacsogni:
Nőknek való versengés a',
Asszonyokhoz illő tréfa!
Fecsegés bíz jóra nem kész,
Szó nem szülhet derék vitézt
Balga beszéd megegyezést.
Nyelv a legélesebb fegyver,
Szó legsajgóbb sebeket ver.
Lépünk inkább ki a síkra,
Karunk izma bizonyítsa:
Melyőnk külön hősi harcban,
Vakmerőbb a diadalban?
(XIV : 728—741)

Ezekhez a megnyilatkozásokhoz, kritikákhoz röviden még tegyük hozzá hogy a Kalevala világosan megmondja: a dallás a költészet, a tudás, a dolgok eredetének, elkészítésének ismerete, mert aki dallal teremteni tudna, az csak Isten lehet (XXI : 285—438), hiába is keresnénk földöntúli, pl. alvilági bűvigéket (XVI : 323—324)...

Ezek után nem lehet kétséges, hogy a költészetnek, a tudásnak, a dolgok eredetének és elkészítésének ismerőjeként az *értelmiség* jelenik meg, s nyer a két eposzban igen eltérő, sőt ellentétes értékelést.

Dolgozatunk elején azért vázoltuk azt a számos tényezőt, amely a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* eredetét, Lönnrot és Kreutzwald személyét, tevékenységét, forrásait és módszereit olyannyira hasonlóvá, rokonná teszi, mert eleve ki akartuk zárni annak feltevését, mintha a két eposzban mutatkozó szemléletbeli különbség az ő egyéni adottságaikban, felfogásukban, eszközeikben rejlenék. Nem, e különbség oka mélyebben rejlik.

Hogy hol, azt csak akkor érthetjük meg, ha nem szűk néprajzi-nyelvészeti szemszögből, hanem történeti felfogással vesszük szemügyre a két eposzt. Távolról sem akarjuk ezzel azt állítani, mintha a finno-ugrisztika néprajzi-nyelvészeti megállapításai nem állanák meg a helyüket. Valóban, a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* a szájról szájra szálló hagyományok feltárásával sok évszázados, ősi elemeket hozott felszínre, s így többek közt az is bi-

zonyos, hogy a táltosok, javasok alakjában az ősi sámánizmus emlékei jelentkeznek. A nyelvi-néprajzi elemek bizonyára csak alig változtak, formálódtak az évszázadok folyamán; ezeknek az elemeknek összefüggő, epikus énekek vagy legalább autentikus énektörzsekké való összekapcsolódása azonban magán kell hogy viselje a történelmi fejlődés jegyeit. Amint dolgoztunk egy korábbi helyén már megjegyeztük: *az ősi elemek csak olyan mértékben maradhattak fenn, amennyiben azt a nép életében időközben bekövetkezett változások megengedték.*

Ezt a tételt bizonyító erővel támasztja alá az a tény, hogy *a finn és az észti eposz közti szemléleti különbség teljesen megfelel a két nép történelmi sorsa közti különbségnek.* Egymást igazolják.

*

Különösebb nyelvészeti ismeret, elemzés nélkül is megállapítható, hogy az észtek és a finnek nyelve valamikor — s nem is időszámításunk kezdete előtt — egyugyanazon nyelv volt. Közel is élnek egymáshoz: a finnek a Finn-öböl északi, az észtek a déli partján. A Finn-öböl keleti végében pedig, ahol az északi és a déli part összeér, a Néva-torkolat vidéke választja el egymástól a két népet, tehát az a terület, ahol Oroszország a XVI. században elérte a tengerpartot, s ahol a XVIII. század elején I. Péter a védőszentjéről elnevezett várossal „ablakot tárt” hazájának Európa felé.

Helsinki és Tallinn lakói szép idő esetén egy-egy magaslatról láthatják egymás városát, ám e földrajzi közelség ellenére a történelemben az északi partnak egészen más sors jutott, mint a délinek.

Amikor a Finn-öböl körül élő pogányok megtérítésére a XI–XII. században misszionáriusok és keresztes hadak indultak, a finn vidék a svédek és az oroszok, az észti pedig a németek térítői szférájába került. Finnország keleti felén, Karjalában az akkor virágzó Novgorod befolyása érvényesült — így lett az ottani finn lakosság pravoszláv, és századokon át a sűrű határviták ellenére Novgorod jó kereskedelmi partnere. A nyugati, nagyobbik országrész a svéd térítés nyomán katolikussá lett, s egy 1171–1172. évi pápai bulla — a Finnországgal foglalkozó első hiteles dokumentum — azt bizonyítja, hogy mind a békés térítésnek, mind az 1157-ben folytatott keresztes hadjáratnak még mesés motívumokkal átszőtt eseményei a finnek a svédek hatalmi szférájába juttatták. A hiteles dokumentumok azonban nem hódításra, inkább szövetkezésre utalnak. A finnek ezentúl, egészen a XIX. századig váltakozó alkotmányos formák közt a svéd állam keretében éltek. Svédországban, mint egész Európában, kifejlődött a hűbéri társadalom, de a jobbágyság olyan értelemben, mint más országokban, itt ismeretlen fogalom volt — a parasztság elvben szabad maradt, persze a földesurak itt is, ott is, megpróbálták megnyirbálni jogait. A kor két jellegzetes társadalmi rétege közül a földbirtokos nemesség többsége ugyan svédekből, sőt dánokból és németekből is állott, de a finnek közül ugyancsak számos család tagja lett ennek a rendnek: a lovagi sorban harcoló tehetős finn parasztok előtt nyitva állt ez az út. A papi rendben pedig különösen nagy volt a finnek arányszáma, s már 1291-ben finn születésű pap lett a turkuai püspök. A finnek ugyanolyan joggal vettek részt a királyválasztásokban, mint a svédek, sőt a svéd földön kifejlődő oligarchikus társadalmi renddel szemben a finnek igazgatása és élete demokratikus jelleget mutatott. A társadalom gerince a szabad parasztság volt. Amikor pedig a reformáció elérte Finn-

országot, Mikael Agricola, aki nemcsak vallási reformátor, hanem a kultúra apostola is volt, az Új Testamentum teljes és az Ószövetség részleges lefordításával virágzó finn irodalomnak vetette meg az alapját. Nem fogjuk végigkísérni a finn történelem korszakait — hiszen már az eddigiekből, a finn társadalom kialakulásának röpke vázlatából is világos, hogy a finn népnek már korai évszázadaitól kezdve mindig megvolt a saját értelmisége.

Az észtek megtérítésére is misszionáriusok és keresztes hadak indultak. Keletről itt is mindjárt az észti történelem elején orosz befolyás érvényesült, s a mai Tartu város helyén az orosz alapítású Jurjev várerőd állt. Nyugat felől dánok, svédek és németek próbálták hatalmukba keríteni a Finn-öböl déli partvidékét. 1208-tól 1227-ig a német Albert püspök az általa alapított Rigából szakadatlanul hadat viselt az észtek ellen, szövetségese, a dán király is betört az észtek földjére, s ott erődjéül Tallinnt alapította meg. Hódítás volt ez a szó legvégletesebb értelmében: az észti nép hosszú évszázadokra idegen uralom alá került. Itt a hűbéri társadalom rendjeit szigorú sorompó zárta el az észti néptől, ennek fiai csak jobbágyok lehettek. S hogy ez a jobbágysor milyen jellegű volt, annak illusztrálásul idézünk abból a rendeletből, amely 1765-ben azt a célt szolgálta, hogy az immár orosz főhatalom alá jutott észti területen a jobbágyok addigi teljes kiszolgáltatottságát megszüntesse. Ezek az „enyhítő”, „jogszabályozó” pontok ilyenek voltak: kisebb vétségért a testi fenytetés „legfeljebb” akorbács lehetett, botütésekkel ezentúl csak a lopást, szökést vagy ezeknél súlyosabb vétségeket volt szabad büntetni, s az ütések száma „legfeljebb” hatvan lehetett s i. t. Ilyen sorban élt az észti jobbágy. Az első észti nyelvű könyv, az Új Testamentum 1686-ban jelent meg, s még azontúl is sokáig csak gyér számú és nem szépirodalmi szövegek láthattak napvilágot a nép nyelvén. A cár birodalmában a helyi, német származású földesurak megtartották birtokaikat, sőt éppen soraikból töltődött fel a cári arisztokrácia. A Biblián kívül észti nyelven csak katekizmus, kalendárium és mesekönyv látott — igen csekély számban — napvilágot, a szépirodalom első jelentkezése már Kreutzwald korára esett. Joggal mondhatjuk tehát, hogy a *Kalevipoeg* gyűjtője előtt az észti népnek nem volt saját értelmisége.

*

A *Kalevala* és a *Kalevipoeg* a két nép nyelvének és népszokásainak emlékein kívül sok évszázados történelmük nyomát is őrzi.

Nem olyanok tehát, mint azok a Holt-tengeri börtetekercsek, amelyek mintegy két évezreden át a külső világtól elzártan teljes érintetlenségben közvetítik korunkba egy hajdani kor szavait, gondolatait — inkább olyanok, mint az a hatalmas, sok évszázados tölgyfa, amely nemcsak az ősi sejtek továbbadásának emlékeit őrzi, hanem az évszázadok egy-egy szokatlan erejű viharában letört ág helyét, sőt tán régen halott szerelmesek belevésett kezdőbetűit is...

Amikor Wäinämöinen csodálatos énekét mondja (XLI, XLIV), mintha a finn történelemnek egy-egy olyan nagy fordulata tűnne fel, amelyben az autochtón értelmiség okos szava nemzeti összefogást hozott létre. Amikor vasat kovácsolnak (IX) vagy sört készítenek (XX—XXI), s mindez csak a dolgok eredetének ismeretében sikerül, mintha a finn művelődés, szellemi fejlődés felismert törvényszerűségéről volna szó. Amikor tudással a termé-

szet erőit hasznos működésre kényszerítik (XXX : 191—212) és hatalmukban tartják (XXX : 261—298), mintha azt a sok évszázados gigászi munkát idézné az eposz, amellyel a finn ember meghódította, kényelmes otthonává tette hazájának gyönyörű, de zord természetét — a Wäinämöinen által dallott virágtetős fenyőfa (X : 31—34) tán a termőföldre tett erdőkre utal. De a realitásokhoz tartozik az a természeti erő is, amelyet már a hozzáértő ember is csak tudomásul vehet, de meg nem változtathat (IL : 358 398). S micsoda kemény természetű küzdelmekre, bizonyára milyen konkrét történelmi eseményekre utal az északi argonautáknak az az útja, amikor a fizikai munka képviselője, Ilmarinen kovács és a katonatípusnak mondható Lemminkäinen az evezőlapát mellett, a saját értelmiségét képviselő Wäinämöinen irányítása mellett (XLII : 11—18) együtt indul el a nemzeti jólétért, az Észak zord természetének termő erőit jelképező szempóért. S kétségtelen, hogy amikor a szempóért elinduló dereglyét Wäinämöinen dallása tölti meg vitézekkel és leányokkal, (XXXIX : 262—298) ez a szónoklás művészeinek szervező, toborzó hatalmát, tán éppen a finn történelem valamely epizódját idézi fel. Egyáltalán nem idealizált, hanem nagyon is reális, mondhatnók materialista szellemű társadalomrajz mutatja be a *Kalevalában* az osztályok kialakulását: pl. (X 201—432) Louhi, amikor nem a dermesztő fagy, a tél megszemélyesítője, feudális úrasszonyként jelentkezik, aki a leánykérőbe érkezett Ilmarinent — a birtokoscsaládba beházasodni kívánó iparosmestert — hasonlóképpen szedi rá, mint a bibliai Jákobot Lábán; Ilmarinen kizsákmányolóként lép fel, de egyúttal műszaki értelmiségi is: előbbi minőségében csak látszatra jó, de belül hibás munkát kaphat kizsákmányoltjaitól — utóbbi minőségében azonban jó tervét végül is sikerrel valósítja meg. Az értelmiség feltétlen megbecsülésének jele, hogy a „léha” (*lieto*) Lemminkäinen, aki már sok bűnben vétkezett, egyszerűen rokonszenvenné, mondhatnók férfieszménnyé válik, mihelyt dallani kezd (XXIX). Amikor pedig a „dalló” Lemminkäinen hozzánemértő módon nyúl a dolgokhoz, ennek gyászos következménye, hogy a megdühödött természet tombolásában még a kiváló Wäinämöinen hegedűje is odavész (XLII : 491 — 502). Pedig a finn nemzet fő kincse a muzsika, a dal — vagyis a nemzeti nyelv, a nemzeti irodalom —, s ha már ez sem hat, akkor vesszen inkább el (XL : 323—332). S hogyan tudja az autochtón értelmiség a nemzet jólétét megteremteni? — úgy, hogy a durva indulatokat, a kicsinyes paraszthaszonlesést lefaragja édes dalával — meggyőző szavával —, s így teszi lehetővé a jólét természeti erőforrásainak kiaknázását: „a szempó elrablását” (XLII : 65—94). Annyira autochtón ez az értelmiség, hogy — feltehetően egy utólag konstruált, az ősi *Kalevala*-rétegbe visszavetített fordulattal a kereszténység-alapító Kisedet is a pogány táltosnak kellene megkeresztelnie, átadva Neki tudását-hatalmát (L : 441—446); ezt a funkciót azonban a pogány értelmiség sértődötten elutasítja (L : 447—454); pedig érti a dolgát (L : 484—486). S ha most sértődötten elvonul is — így érzékelteti az ősi hangú eposz kicsengése (L : 493—500) —, az autochtón értelmiségre az új társadalomnak is, mint minden társadalomnak, szüksége lesz. Mint már a kutatók hosszú sora hangsúlyozta: ezekben a részekben a finnek megkereszteltetésének motivumai csengenek fel — de mi tegyük hozzá, amint már eddig is hangsúlyoztuk: a finn történelem *Kalevala*-beli ábrázolása ezzel nem zárul le, s talán Lemminkäinen hetyke vitézkedéseiben, győzelmeiben, megöletésében, feltámasztásában éppenséggel a Gusztáv Adolf hadában, a

harmincéves háborúban Európa-szerte híressé vált finn „hakkapelita” (kb. „üsd-vágd”) lovasság emléke él.

A *Kalevipoeg* értelmiség-ábrázolása s általában a társadalmi rétegek, osztályok szerepe éppen az észti nép történelmi sorsánál fogva sokkal kevésbé differenciált, mint a *Kalevaláé*. Míg amott az értelmiség annyira autochtón fogalmat jelent, hogy még Kullervo is, a forradalmi lelkületű parasztfiú (akinek epizódja nyilván valamelyik finn parasztfelkelés emlékét is őrzi) maga is képes a bővülésre (XXXIII : 135—138) — a *Kalevipoeg* főhősének jellemadata: „Ki bírja, marja, az győz, aki igaz dalja” (*Mees küll maksab mehe, võit jääb siiski võimsamale*, XIV : 617—618), s ebben az eposzban inkább egy huzamos történelmi állapot nyomai jelentkeznek, mint történelmi események emléke. Esemény nyomát őrizhetik a vasasvitézek epizódjai (XX : 646—736, 737—814): ezek az idegenek, akik szövetséget kínálnak Kalevipoegnak, majd orvul ledöfik, az eposz új orosz nyelvű kiadásának (Калевипоэг. Перевели В. Державин и А. Кочетков. Таллин, 1961. Эстонское Госуд. Изд.) jegyzete szerint a Kardhordó Lovagrend képviselői. S szinte bizonyosnak látszik, hogy a Pihkovából (oroszul: Pszkov városából) a szegény észti népet védő vár építéséhez fát hozó Kalevipoeg epizódja egy hajdani, orosz baráti segítség emlékét őrzi (XI : 150—211). De már az az epizód, hogy a főhőstől a gonosz Pejpusz-varázsló ellopja kardját, s ő a folyóba esett kardot képtelen visszaszerezni (XI : 285—702), sőt éppen ez — elvesztett hajdani ereje — okozza pusztulását (XX : 824—910), inkább csak egy igen huzamos folyamatnak, az észti szabadság elvesztésének legendává való összevonása. Olevipoeg, a városépítő rokon és jóbarát (XV : 459—616) talán a szigorú társadalmi sorompón kivételesen átsiklott, észti eredetű műszaki értelmiségi személyre utal, de az is lehet, hogy a legrégebben, még a szabadság elvesztése előtt épült észti városok keletkezésére emlékeztet. A varázslók (*tarkok*) különféle rendjei közül a legrokonszenvesebb a *sõnatark*, a sebgógyító orvos (XX—313—315), de más táltosok megtagadják a gyógyítást (II : 222—224, 293—295), ezek kétségkívül az észti jobbágyságok iránt ellenséges érzületű, idegen értelmiségiek, akárcsak a gonosz Pejpusz-varázsló, aki ugyancsak ért az orvosláshoz (XI : 74—140). Érdekes találkozás Kalevipoeg és a pokolbeli Sarvik összecsapása (XVIII : 29—XIX : 269). Akad itt varázslat bőven — hiszen az alvilágban járunk —, ezek azonban nem Kalevipoeg eszéből, tudásából erednek, hanem egy-egy böles holló (XVIII : 99—100), böles egér (XVIII : 136—137), böles béka (XVIII : 191—192) stb. tanácsai. Itt nem is szerepel értelmiség, hanem az eposz főhőse, a parasztfiú áll szemben az ugyancsak tudatlan, nagy vagyonú, nagy cselédségű úrral. Nem csoda, hogy a jobbágyság kínzója e népi hőskölteményben maga az öreg ördög. S a szerencsétlen, elnyomott, kiszolgáltatott jobbágynépet sok száz éves keserves tapasztalata bizalmatlanná teszi minden értelmiséggel szemben: egyik sem az övé, egyik sem autochtón; akadnak bár jóindulatú javasok az eposzban (pl. XVI : 355—361), de még az a néven is megnevezett Varrak, aki világvégi útján segít Kalevipoegnak (XVI : 519—1051), az is csak bérért, mégpedig csalárdul magas bérért hajlandó ezt tenni: szolgálatainak ellenértékeként szinte kicsalja Kalevipoegnak apjától örökölt titkos könyvét (XIX : 880—985). Mennyi keserűség, az észti nép történetének milyen gyászos folyamata rejlik ebben az epizódban! Valamikor a szellem kincseinek birtokában voltak, s elvesztett a hatalmuk, idegen „javasok” csalták ki tőlük saját földjükön e kincseket, amazok lettek — jövevények, nem autoch-

tón réteg — észt földön az értelmiség... Micsoda fájó nosztalgia cseng ezekben a sorokban:

Kallim veel kui kuld ja hõbe
Seisis kütkendatud kirjas
Vana-aegne vaba põli,
Meise meestepoege priius —
Kehvamate kaunim vara.

Többet ér, mint ezüst, arany,
Ami abban a könyvben van:
Régi korok boldogsága,
Őseinknek szabadsága —
Édes emlékezni rája!
(XIX : 928—932)

*

Célunk nem az volt, hogy tételszerűen kimutassuk, hol, a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* mely soraiban a finn és az észt történelemnek mely eseménye vagy folyamata hagyta hátra nyomát: ehhez a finn és az észt történelem részleteinek gondos tanulmányozásából és az eposzokkal való egybevetéséből származó vaskos kötet kellene. E dolgozat keretében csak arra a törvényszerűségekre akartunk rámutatni, hogy a két eposz társadalomrajza — elsősorban értelmiség-ábrázolása — szükségképpen összefügg a két nép történelmi sorsával.

A cikk szövegében már említett forrásmunkákon kívül még az alábbiakat használtuk fel:

Eino Jutikkala—Kauko Pirinen: *Geschichte Finnlands*. Deutsch von Annemarie von Harlem. Stuttgart, 1964. Kröner Verlag.; Hans Kruus: *Histoire de l'Estonie*. Traduit par A.—D. Tolédano. Paris, 1935, Payot.; *Большая Советская Энциклопедия*. Том 45. Москва, 1956. БСЭ. pp. 175—176. (Финляндия); *Idem*. Том 49. Москва, 1957. БСЭ. pp. 196—225. (Эстонская ССР). The *Kalevala*. A Prose Translation with Foreword and Appendices, by Francis Peabody Magoun, Jr. Cambridge, Massachusetts, 1963. Harvard University Press; Ф. Р. Крейцвальд в портретах и иллюстрациях. Таллин, 1953. Эстонское Государственное Издательство.

Bartók Béla és a Kelet-Közép-Európa-kutatás kezdetei

Bartók Béla kelet-közép-európai érdeklődésének kialakulása, a szomszéd népek zenéjének összegyűjtése terén végzett tevékenysége, a dunai-balkáni népzene motívumainak saját műveiben való érvényesülése és általában Kelet-Európa és a szomszéd népek hozzánk való viszonyulásának kutatásában tanúsított iránymutató szerepe a maga teljes egészében mindmáig feldolgozatlan. Szabolcsi Bence magisztrális tanulmányában középponti szerepet juttat Bartók kelet-európai parasztság-élményének és a bartóki zene egyetemességét, humanizmusát egyenesen ebből fejti ki.¹ Demény János hatalmas méretű anyaggyűjtésében számtalan dokumentumot, levelet, cikket, nyilatkozatot gyűjtött össze azokról a kapcsolatokról, amelyek Bartókot a szomszéd népek akadémiáihoz, tudósaihoz, muzsikusaihoz fűzték.² Szegő Júlia Romániában közzétett és nálunk kellően még nem méltatott forrásanyaga a népdalgyűjtő Bartóknak sok ismeretlen tevékenységét mutatja be.³ Ujfalussy József Bartók-életrajzában megfelelően méltatja a kelet-európai tematikájú művek szerepét,⁴ Molnár Antal pedig kis Bartók-könyvében magyar történeti távlatba állítja be alakját.⁵ A magyar irodalomban és irodalomtörténetírásban egyre nagyobb fontossághoz jutó Bartók-hatás, amely az első világháború végén veszi kezdetét és a harmincas években válik általánossá, még nincs történetileg feldolgozva. Az alábbiakban csak szerény adalékokkal szeretnénk hozzájárulni ilyenirányú roppant indító hatásának bemutatásához.

Bartók Kelet-Európa-eszménye és az összehasonlító módszer

Történeti feldolgozások híján Bartók saját vallomásaira vagyunk utalva, amikor Kelet-Európa iránti érdeklődésének, kelet-európai gyűjtése meg-

¹ SZABOLCSI BENCE: Ember és természet Bartók világában. Zenetudományi Tanulmányok. X. kötet. — Bartók Béla emlékére. (Szerk. SZABOLCSI BENCE és BARTHA DÉNES) Budapest, 1962. 5—12.

² DEMÉNY JÁNOS: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. Zenetudományi Tanulmányok. II. k. Budapest, 1954. 323—487.; Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. 1. rész. Találkozás a népzennel (1906—1914). Uo. III. k. 1955. 286—459.; 2. rész. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914—1926). Uo. VII. k. 1959. 5—425.; Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek — Világhódító alkotások (1927—1942). Uo. X. k. 1962. 189—727. Hatalmas anyagot tartalmaz egykorú újságcikkekből, koncertprogramokból, zenekritikákból a szomszédnépek sajtójából is; ez az értékes kincsébánya még sem kellően felhasználva, sem kiértékelve nincs.

³ SZEGŐ JÚLIA: Bartók Béla a népdalkutató. Bukarest, é. n.

⁴ UJFALUSSY JÓZSEF: Bartók Béla, 2 k. Budapest, 1965.

⁵ MOLNÁR ANTAL: Bartók művészete. Emlékezősekkel a művész életére. Budapest, 1948.

indulásának és az ebből következő módszertani elveknek vizsgálatához fogunk.

Amerikai önkéntes száműzetése idején, nagyobb távlatból, *Zene és faji tisztaság* című tanulmányában a következő plasztikus képet adja erről:

„Kelet-Európát (az oroszok, lengyelek és ukránok kivételével) kis népek lakják, amelyek egyenként 10, vagy még kevesebb milliónyi lelket számlálnak; s még hozzá az országhatárokon nincsenek áthatolhatatlan földrajzi választóvonalak és akadályok. Egyes területeknek vegyes a lakosságuk; ez háborús pusztítások eredménye, mert a lakatlanná vált területeket betelepítésekkel népesítették be újra. Azonkívül hódítások is történtek; pl. a Balkán török hódoltsága. Hódítók és meghódítottak összevegyültek, keveredtek; nyelvük és népzenejük is kölcsönösen befolyásolta egymást. Az ilyen módon keletkezett faji tisztátalanság tehát határozottan előnyös. Idegen befolyás elől való teljes elzárkózás hanyatlást jelent; jól asszimilált idegen hatások lehetőséget adnak az anyag gazdagodására. Az egyes nemzetek népzeneinek összehasonlítása ... tisztán megvilágította, hogy itt a dallamok állandó csereberéje van folyamatban; állandó kereszteződés és visszakereszteződés, amely évszázadok óta tart már”⁶

Magyarország és a magyarság szerepét Kelet-Európában a következőképpen fejtette ki:

„Nem véletlenül történt, hogy a népdalkutatás és a népdalból fogant magasabb zeneművészet éppen Magyarországon virágzott fel olyan bámulatos módon. Magyarország földrajzilag mintegy középpontja Kelet-Európának és sokféle nemzetiségével az első világháború előtti időben valóságos kicsinyített képe volt Kelet-Európa népei sokféleségének. Ez a népi sokféleség a népek állandó érintkezése következtében a népzene legkülönbébb és legváltozatosabb formáinak kialakulására vezetett; ez a magyarázata annak, hogy Kelet-Európa népzeneje oly bámulatosan gazdag népdaltípusokban és végeredményben népdalokban. Ez az érdeklődés kétféle gyümölcsöt termelt. Az egyik a kelet-európai népdal-fajták tudományos kutatása, leírása, rendszerezése, összehasonlítása; és ez végeredményben egy egészen új tudományágnak, az összehasonlító népdal-kutatásnak a megteremtésére vezetett (az »összehasonlító nyelvtudomány« mintájára). A másik ... a zeneművészet megújodása ismeretlen, elhasználatlan, teljesen friss népzenei kincsek alapján. Ez már szinte új világszemléletté vált Magyarországon.”⁷

A *Duna folyása*, a kilencéves Bartók szerzeménye és a *Kossuth-szimfónia* a Duna-eszme iránti érdeklődést gyerek- és ifjúkorára vezette volna vissza. A Duna mint pozsonyi őselménye érdeklődésének egyik legrégebbi rétegét jelenti, Kossuth alakja („Isten áldd meg a magyart, de vesszenek a Habsburgok!” — írta anyjának abban az időben) pedig élete végéig tartó és Hitler megjelenésével csak növvő osztrák- és németellenességének első halhatatlan dokumentuma. Az a feltételezés, hogy családi vándorlásai a régi Magyarország területén szláv és román vidéken ébresztették volna fel érdeklődését népzenejük iránt, a Román Tudományos Akadémia levéltárából nemrégiben előkerült leveléből cáfolódott meg. Egy román tudós ilyen irányú kérdésére írta a következőket: „Gyerekkoromban Nagyszentmiklóson

⁶ Bartók Béla Válogatott Írásai. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte SZÖLLÖSY ANDRÁS. Budapest 1956. 174—177. (Ezentúl: Szöllősy)

⁷ Bartók-breviárium (Levelek—írások—dokumentumok). Összeállította UJFALUSSY JÓZSEF. Budapest 1958. 353—354.

egyáltalán nem volt alkalom román népzeneét hallani ... Semmiféle folklorisztikai benyomást nem szereztem se Nagyszőlősen, se Besztercén, se Nagyszentmiklóson.”⁸ Érdeklődésének erre a meglepő forrására ő maga mutat rá: „Amikor, Kodály ösztönzésére (1907-ben) megismertem és tanulmányozni kezdtem Debussy szerzeményeit, bámulattal vettem észre, hogy az ő melodikájában is, egyes, a mi népzeneinknek megfelelő pentatonikus fordulatok ugyancsak nagy szerepet játszanak. Ezeket, egészen bizonyosan, szintén egy kelet-európai népzene hatásának — valószínűleg az oroszoknak — kell tulajdonítanunk. Igor Sztravinszky műveiben hasonló törekvések észlelhetők: úgy látszik hát, hogy a mi korunk az egymástól legtávolabb eső földrajzi területeken is ugyanazt az áramlatot mutatja; a műzene felfrissítését oly paraszttzene elemeivel, amelyet az utolsó századok alkotásai érintetlenül hagytak.”⁹

Az első világháború eseményei mélységesen megrendítik, de növelik hitét és bizalmát a nép irányában: „Hadd mondjam el, mit tapasztaltam különféle nemzetiségű parasztok egymáshoz való viszonyát illetőleg. Most, amikor ezek a népek felsőbb parancsra egymást ölik, mikor olyasformának látszik az ottani világ, mintha különféle nemzetiségek egymást egy kanál vízbe akarnák fojtani — és ezt halljuk róluk már évtizedek óta: talán időszerű rámutatni arra, hogy a parasztokban ádáz gyűlölködésnek más népek iránt nyoma sincs és sohasem volt. Békésen élnek egymás mellett; mindegyik saját nyelvén beszél, saját szokásait követi és természetesnek veszi, hogy más nyelvű szomszédja ugyanezt teszi... A parasztok közt békesség uralkodik; — gyűlölködést másfajtájúak ellen csak felsőbb körök árasztanak!”¹⁰ 1917-ben írja legjobb román barátjának: „Kelet-Európa és a Balkán vannak tökéletesen feldúlva, már ez is egészen lesújtott ... Mindennél jobban kívánnám, hogy a béke legalább köztünk és Románia között megmaradjon.”¹¹

Mindenféle összehasonlító tudományos tevékenység első feltételének a nyelvismeretet tartotta. Kodály írja a folklorista Bartókról: „Kezdetől fogva tisztában volt vele, hogy a szomszéd népek zenéjének ismerete nélkül a magyart sem ismerhetjük igazán. S mivel gyűjteményük kevés vagy semmi, ez a tennivaló is ránk vár. Mire levetette a magyar ruhát, az akkori közhangulatban gyökeredző, kezdeti szűk nacionalizmus nagy látókörű internacionalizmussá szélesedett, anélkül hogy magyarsága csorbát szenvedett volna. Már 1906-ban megkezdte a szlovák dalok gyűjtését. Ez szlovák nyelvtudást is jelentett. 1908-ban jegyzett le először román népdalt. Ez csakhamar anynyira érdekelte, hogy nekifeküdt a románnak.”¹² Utolsó amerikai útja előtti utolsó budapesti interjújában a szomszéd népek nyelvének tanulását ajánlja az összehasonlító tudományok iránt érdeklődő fiataloknak: „Jónéhányunk nevében szégyenkezem: németül, franciául, angolul még csak beszél néme-lyikünk, de szerbet, horvátot, szlovákot, románt úgyszólván egyikünk sem.

⁸ SZEGŐ JÚLIA: i. m. 28.

⁹ Bartók Béla. (Levelek, kéziratok, kották). Összegegyítette és sajtó alá rendezte DEMÉNY JÁNOS. Budapest, 1948. 38—39.

¹⁰ SZŐLLŐSY i. m. 16. — „Bartók világában a politikai világnézet és az esztétikai meggyőződés nem ellentétet, hanem egységet alkot. Folklorizmusa egy töről fakad antifasiszta humanizmusával”, — írja ZOLTAY DÉNES: Bartók és az új zenei filozófia. Muzsika, 1961 ápr. 1—3.

¹¹ SZEGŐ JÚLIA: i. m. 120, 117, 114.

¹² KODÁLY ZOLTÁN: A folklorista Bartók. Új Zenei Szemle, 1950. 33—38.

Hiszen ma még szövegkutatók is fordítások nyomán dolgoznak, márpedig az összehasonlítás munkája csak eredeti szövegek összevetése nyomán végezhető el.”¹³

A Comité International de Coopération Intellectuelle első nemzetközi népművészeti kongresszusán 1931. október 10-én Prágában először terjeszti elő javaslatát egy Kelet-Európai Intézet felállítására: „Kelet-Európa egyes népeinek paraszzenéi közt lévő összefüggéseket csak úgy bogozhatnók ki sikeresen, ha bizonyos egységes szempontból egységes módszerrel folytathatnók az anyaggyűjtés, anyagrendezés és anyagkiadás munkáját.”¹⁴ Ugyanezt a javaslatát 1937. január 29-én megismétli Amszterdamban, majd 1938. január 14-én Bázelen.¹⁵ A Prágai Magyar Hírlap 1935. december 25-i számában egy Bartókkal készített interjú bevezetésekként már a következőket írja: „Az a nagyjelentőségű munka, amelyet most a Magyar Tudományos Akadémia készít elő, tulajdonképpen csak első állomása egy még fontosabb, egész Kelet-Európa zenekultúrájára kiható munkának, amelynek végső célja Budapesten egy Kelet-Európai Népzene-Intézet megszervezése és fenntartása ... Erre az intézetre vár a nagy mű, Kelet-Európa minden népének zeneanyagát egybefoglalni és rendszerezni, hogy így az összehasonlító zenetudomány segítségével megállapíthatók legyenek azok a mély lelki és szellemi kapcsolatok, melyek Kelet-Európa népét egybefűzték.”¹⁶

Összegyűjtött tanulmányai közül a következők foglalkoznak Kelet-Európa-kutatásaival: *Népdalkutatás Kelet-Európában; Az összehasonlító folklór; Az úgynevezett bolgár ritmus; Szlovák népzene; Román népzene; Válasz Petranuék támadására; Népdalgyűjtés Törökországban; A jugoszláv népdalgyűjtemény bevezetése; A Parry-féle jugoszláv népzene-gyűjtemény.*

A hazai és a külföldi támadások sem tudták megingatni egyenes útján. Molnár Antal éles szemmel veszi észre, hogy a haladó magyar történelmi hagyomány benne testesült meg: „Kossuth jelkép és jelszó ... a bujdosó szabadság szimbóluma ... a Mű, mely vele együtt sirba szállt, életmentő, új nemzeti életet ígérő tervezet: a dunamenti népek testvéri összefogása, szövetsége, érdekközössége ... A kossuthi koncepció: a dunamenti népek testvériségének az álma. Nem racionális tervben, az érdekek okszerű rendjében jelentkezett, hanem úgy, ahogy azt a művészet hivatása jelképesen felvázolni: az álomnak hangokban megvalósult, kész rendszere alakjában. A bartóki Mű nemcsak megtervezte, hanem meg is alkotta a közép-európai nemzetek lelki egységét, azt a közös eszmei birodalmat ... A ro-

¹³ SZÖLLŐSY: i. m. 351.

¹⁴ Zenetudományi Tanulmányok. X. k. 281—282.

¹⁵ Uo. 596.

¹⁶ Uo. 509.

¹⁷ SZÖLLŐSY i. m. 15—17, 58—62, 71—78, 85—95, 96—111, 319—334, 151—173, 357—364. — Bartók keleteurópai népzene-gyűjtésének értékeléséhez: DEMÉNY JÁNOS: Bartók Béla és a nagyvilág. Magyar Zene, 1961. II. k. 61—77. — DEMÉNY JÁNOS: Bartók népzenei hagyatéka. Új Írás, 1964. 1002—1005. — LAKATOS ISTVÁN: A román népzene és a román népzenei gyűjtemények. Apollo, X. k. 1939. 59—71. — BUSIŢIA, ION: Levél Bartók Béláról. Korunk, 1965. 1576—1578. — SZŐKE PÉTER: Bartók és a szlovák népzene — népzene-tudományunk néhány problémája. Magyar Zene, 1961. 20—53. — CSANDA SÁNDOR: Bartók szlovák népköltészeti gyűjteménye. Világirodalmi Figyelő, 1962. 108—114. — Bartók idevonatkozó nyilatkozataiból egy csokorra való összeállítva: A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből. Válogatás hét évszázad anyagából. Összeállította és jegyzetekkel ellátta KEMÉNY G. GÁBOR. Szerkesztette HINORA SÁNDOR, Budapest, 1962. 637—659.

mantikus népiest, a nép iránti magas érdeklődést szociális szolidaritás, népi világtérzés váltja fel.”¹⁸

Bartók a „testvér-nemzetek” államszövetségéről

Bartók életrajzában eddig még nem jutott figyelemhez az a kiáltvány, amelyet a Habsburg-monarchia összeomlásakor a radikális polgári, a szocialista és a későbbi kommunista magyar értelmiség fogalmazott meg és írt alá 1918. november 3-án. Ebben a felbomlóban és szétszakadófélben levő monarchia helyére egy szabad nemzetekből álló államszövetség megalkotását javasolják. Még a Bartók-dokumentációkban sincs megemlítve ez a fontos okmány s eddigi közlései inkább elterelték róla a figyelmet, mintsem hogy jelentőségét hangsúlyozták volna, különbözőségét a korabeli megnyilatkozásoktól. A legnagyobb élő magyar szellemek, köztük Bartók, humanista megnyilatkozása még nő történelmi távlataiban is, ha összehasonlítjuk az azokban a napokban közreadott más fontos megnyilatkozásokkal, így pl. Jászi, Károlyi és Masaryk terveivel. A szöveget Bartókon kívül többek között a következők is aláírták:

Ady Endre, Babits Mihály, Balázs Béla, Barta Lajos, Bartók Béla, Benedek Marcell, Bíró Lajos, Bolgár Elek, Bölöni György, Braun Róbert, Csók István, Czákó Ambró, Dániel Arnold, Dienes László, Dienes Pál, Dienes Valéria, Fogarasi Béla, Földessy Gyula, Fülep Lajos, Füst Milán, Gábor Andor, Giesswein Sándor, Hevesi Sándor, Kaffka Margit, Kassák Lajos, Kernstok Károly, Kodály Zoltán, Kosztolányi Dezső, Lányi Sarolta, Lányi Viktor, Lengyel Menyhért, Lesznai Anna, Lukács György, Madzsar József, Márffy Ödön, Molnár Antal, Nemes-Lampért József, Odry Árpád, Pogány József, Rippl-Rónai József, Schöpflin Aladár, Uitz Béla, Varga Jenő, Vámbéry Ruzstem, Vedres Márk.

A kiáltvány szövege a következő:

„Magyarok! Régi óhajításunk valóra vált. A magyarság, mint nemzet szervezkedik. A Magyar Nemzeti Tanács kézbe vette a hatalmat. A régi Magyarország összeomlott. A magyarság nem hever többé egy régi történelmi állam Prokrusztész-ágyában. Egyedül maradt, minden más nemzettől külön válva. A maga ura, maga rendelkezik önmagával. A világháború gyümölcse ránk nézve megérett. Céljaink nem ellenkeznek többé senki céljaival. Nem vagyunk ellensége senkinek. A háborút ezzel befejeztük. Többé harcban részt venni nem akarunk. Testvérmemzeteinkkel szemben semmiféle igényünk nincs már. Magyarok! Mi is megújult nemzetnek tekintjük magunkat, most felszabaduló erőnek, mint azok a testvérek, akik boldogan kelnek friss életre a monarchia romjaiból. Megkönnyebbülve ébredünk arra a tudatra, hogy nem vagyunk többé kénytelenek az elnyomás támaszai lenni: Nemzettársaink szabadsága záloga a miénknek. Ki szabad ott, hol a szomszédja nem az? Legyünk szabadok! Éljük egymás mellett békén, mint szabad nemzetek, szabad nemzetekkel.

„És mégis: ma nincs olyan világ, magyarok, hogy merev különbségben élhessen nemzet a nemzet mellett. Egymásra vagyunk utalva mindnyájan. Minél kisebb valamely

¹⁸ MOLNÁR ANTAL: i. m. 9, 11–12, 40. DEMÉNY JÁNOS hasonló értelemben Adyhoz hasonlítja jelentőségét: „Aus seinen ungarischen, rumänischen und slowakischen Chorwerken könnte ebenfalls eine Trilogie gebildet werden. Das Ensemble dieser Chöre bringt Bartók's international-historische Auffassung, die Verbrüderung der Völker des Donautales zum Ausdruck, woran er ebenso glaubte, wie der von ihm am meisten geliebte und geschätzte Dichter Zeitgenosse, Ady.” Bartók's Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. *Studia Musicologica*, 1963. 403–414.

nemzet, annál inkább földrajzi, gazdasági érdek, közlekedés egyformán kiáltják, hogy kész veszedelem minden elzárkózás. Nemzetek születnek szemünk előtt: de a nemzet éppenúgy társasálatra születik, mint az egyes ember. Magyarok! Szövetségbe kell tömörülnünk nemzettársainkkal! Ez a mi érdekünk és az övék is. De ez a szövetség ne legyen ellensége a szabadságnak. Még halvány lehetőséget se adjon ez arra, hogy nemzet a nemzet érdekeit korlátozhassa, vagy veszélyeztethesse. Biztosítékot kell adni minden félnek; és mi ezt a biztosítékot éppoly szívvel kívánjuk nyújtani azoknak, akik velünk szövetségre lépnek, mint ahogy kérjük tőlük mi is. Nincs köztünk nagy állam. A szövethöz nemzetei egyike sem haladja meg a tíz-tizenkét millió számot népességben. Nem fogjuk egymást fenyegetni. És szabadon alakuljon a szabad szövetség. Népakarat és önrendelkezési jog wilsoni elvei alakítsák. Történeti határok ne legyenek gátjai az önrendelkezésnek. Éppoly kevésbé a nyelvhatárok: egyforma nyelvű állam több is lehet. És vitás esetekben népszavazást kívánunk: független és elfogulatlan (nemzetközi) ellenőrzés alatt. A cseh-szlovák, lengyel, erdélyi román, délszláv, osztrák, osztrák-német és ukrán nemzeteiket, amelyek a régi osztrák—magyar monarchia területén élnek: önmagukkal teljesen szabadon rendelkezőknek tekintjük és egyenjogúnak a magyarral. Szövetségünkhöz ők és mások, akarataik szerint csatlakoznak vagy nem csatlakoznak. És a szövethöz az egyes államok teljes függetlenségének alapján történjék. Független intéznek a pénz-, had-, bel-, kül- és kultúrügyeket; amennyiben egyik vagy másik ebben is szoros kapcsolatba nem lép. De a gazdasági érintkezés legyen köztük teljesen korlátozatlan. S a közlekedési és gazdasági berendezkedés közös érdekek egységes szempontja szerint igazodjon. Idegen nyelvű kisebbséget bármelyik államban, bármely más államnak korlátlanul legyen szabad támogatni, szellemileg úgy, mint anyagilag. Hadd tartson iskolát a másik államban, segítse fajrokonait, ahogyan akarja. És a nyelvről sem lehessen ott vita. Minden hatóság legyen köteles elintézni bármely állam nyelvén: ha azon a nyelven fordultak hozzá, akár más államból, akár a saját területéről is. Ily államszövetség a maga kereteiben megvalósítja a nemzetek társadalmát. Társadalmak, melyekben az erkölcsi parancsok érvényesítését többé egyik fél sem tagadhatja. Az erkölcs éppúgy kötelezi a nemzeteket, mint az egyeseket. S ennek az elvnek a keresztül vitele nem egyebet jelent, mint éppen a szabad államszövetséget. S a morális alapokon nyugvó államszövetség a legjobb biztosítéka egyszersmind az egyes államok szabad, demokratikus fejlődésének. Ahol egyik nemzet sem akar ura lenni a másiknak, az a föld nem lehet a szolgaság talaja!

„Magyarok! Kimondtuk, ami a szívünkön fektűt. Kifejeztük a kívánságunkat. Követeljük tehát a Nemzeti Tanácstól, hogy a testvérnemzeteinket képviselő nemzeti tanácsokkal haladéktalanul lépjen érintkezésbe a szövetség megalakítása végett: a leg-sürgősebben tegye meg az összes szükséges lépéseket teljes demokratikus berendezkedésünk érdekében. Ebben a munkában mi a Nemzeti Tanácsot minden erőnkkel és teljes lelkesedéssel támogatni fogjuk, és felhívunk minden magyar embert, hogy szívvel és testtel hozzánk csatlakozzék: Hazafias kötelesség ez; de egyszersmind ennél is több; emberi kötelesség; mert szent a haza. De még szentebb az emberiség!

Ki volt a szerzője ennek az okmánynak, még nem sikerült megállapítani. Jászi nem, az biztos. Bartók később évtizedek múlva is nemcsak szelleméhez, de szótárához is tartja magát. Az eddig és még akkor is használt *kisebbségek és nemzetiségek* helyett itt *testvérnemzetekről* van szó, Bartók később is előszeretettel használt kifejezéséről.¹⁹

¹⁹ A kiáltvány szövegét a névsorral közölte JÁSZI OSZKÁR: Tárgyalásaim a Román Nemzeti Komitéval. Napkelet (Cluj-Kolozsvár), 1921. 1355—56. (Különlenyomat is bécsi impresszummal.) CZINE MIHÁLY: Móricz Zsigmond útja a forradalomig. Budapest, 1960. 375—377. A jegyzetekben közli mint Jászi „könyvének” részletét, nem tulajdonítva fontosságot neki. De méltó helyére kerül a forradalmak eddig kellően nem méltányolt, pazar, de fel nem dolgozott dokumentumgyűjteményében: „Mindenki ujakra készül . . .”, Az 1918/19-es forradalmak irodalma. Szöveggyűjtemény. II. k. A polgári forradalom publicisztikája és irodalmi élete. Szerkesztette és a jegyzeteket írta JÓZSEF FARKAS. — Irodalom—Szocializmus. Szerkesztette KIRÁLY ISTVÁN és SZABOLCSI MIKLÓS. A magyar intelligenciához, —13.— Önkényes címmel („A magyar tudományos, irodalmi, művészeti és publicisztikai élet képviselőinek 1918. november 3-án szerkesztett felhívása egy szabad magyar államszövetség létesítése érdekében”) újra közli KEMÉNY G. GÁBOR és HINORA SÁNDOR fent i. m. 668—670.

„Az én igazi vezéreszmém a népek testvérré-válásának eszménye, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére.” Szabolcsi Bence idézi ezt a klasszikus Bartók-mondást és hozzáfűzi: „Ez az erkölcsi világtrend végeredményben nem is egyéb, mint az új egyensúly, melyben a külső és belső világ törvényei összebékülnek és szövetségeseivé válnak egymásnak, mindörökre.” Bartók művészete „ezért válhatott alapjává egy legtágabb körű humanitásnak”.²⁰ Bartók az évtizedek során át következetesen rokonszenvét fejezte ki olyan új szellemi mozgalmak iránt, amelyek eszméit bizonyos fokig megvalósítani segítettek. Szakfolyóiratokon kívül többször találkoztunk kottáival, cikkeivel, nyilatkozataival a polgári radikális, progresszív és avantgarde folyóiratok hasábjain. 1917-ben Kassák Lajos Ma, 1918-ban Hatvany Lajos Esztendő, 1922-ben Raith Tivadar Magyar Írás, 1925-ben Szántó György Periszkóp c. folyóiratában, 1936-ban az Apollóban, 1936–37-ben József Attila és Ignótus Pál Szép Szó, ill. 1936-ban Sárközi György Válasz c. lapjában, 1921-ben és 1938-ban pedig a Nyugat-ban.

Minden haladó mozgalom biztosan számíthatott támogatására. 1917 tavaszán egyik vezető egyénisége volt a Szellemi Tudományok Szabadiskolájának, ennek rajta kívül még Antal Frigyes, Balázs Béla, Bolgár Elek, Fogarasi Béla, Fülep Lajos, Kodály, Lukács György, Szabó Ervin az előadója. Érthető, hogy Horváth Zoltán Ady és Szabó Ervin mellett Bartókot tartja a 20. századi magyarság vezető gondolkodójának. Lajtha László írja, hogy már 1910-ben a francia impresszionista festőknek a Művészház Váci-u. 9 alatti helyiségében rendezett kiállításán saját műveiből és Kodályéiból zongorázott. 1911-ben a Nyolcak kiállításán, 1915-ben pedig Rippl-Rónai tárlatán. Kassák, aki először köszöntötte versben, így emlékszik egymás iránti érdeklődésükre: „Személy szerint 1915-ben ismerkedtem meg Bartókkal. Nagyon örültem neki, mikor azt mondta, hogy verseimben olyan elemeket talál, amelyek közel állanak az ő zenei kísérleteihez.”

A Nyugattal kezdettől rokonszenvezett. Az Ady-versek megzenésítései, Reinitz Bélának ajánlva, már 1917-ben megjelentek és a Nyugat Ady-emlékszámba is adott kottát. Móricz Zsigmond könyveit ő maga küldte mint kedvenceit román barátjának. Kosztolányi vele készített interjúja nemcsak az egyik legjobb Bartók-interjú, hanem Kosztolányinak is egyik legragyozóbb írása. Ignótusnak 1920-ban Berlinben a dunai népek népdalait játszotta, hogy bebizonyítsa a közeli rokonságot; a *Cantata Profaná*nak egyik legszebb méltatása Ignótus esszéje. Balázs Béla és Lengyel Menyhért hozzá való viszonya nemcsak mint szövegíróié érdemelne vizsgálatot; elég itt csak Lengyel Menyhért pacifista könyvére, az *Egyszerű Gondolatokra* utalni. Osvát Ernő és Gellért Oszkár iránti rokonszenvét jubileumukon való szereplésével nyilvánította ki. Hatvany Lajost 1929-ben szabadlábba helyezése után maga kereste fel, mert Hatvany tárgyalásán saját magát az Ady és Bartók szerinti magyarsághoz tartozónak vallotta. Babits 1937-ben maga zárandokolt el hozzá, ebből az alkalomból Török Sophie számos közös és egyéni felvételt csinált róla. (Amikor 1949–51-ben a Babits-hagyatékot rendeztem, nagyszámú Bartók-filmet találtam, ezek közül Demény János is csak két

²⁰ SZABOLCSI BENCE i. m. 10. és 13.

felvételt között eddig.) Szentimrei Jenő emlékezik meg a *Babits Emlékkönyv*-ben arról, hogy a halálos beteg Babits hogy jött el a Városi Színházba a Bartók szellemében játszó kalotaszegi együttes bemutatójára.²¹

Szabó Dezső, Bartók Kelet-Európa-konceptiójának és Kelet-Európai Intézetének leglelkesebb hirdetője, már 1931-ben, Bartók prágai előadása után megragadja és tovább terjeszti az eszmét: „Első feladatunk... megteremteni Budapesten egy olyan nagy történelmi jelentőségű szabad szervezetet, amelynek kebelében Kelet-Európa és a Balkán kisebb országainak meghívott szakemberei és kiválóbb szellemei a magyarság arra való embereivel együtt, teljesen függetlenül a napi politikától és napi ellentétektől, keresnek... a Kelet-európa-szervezkedésnek egészséges feltételeit, megvalósítási módozatait.” 1935-ben „*Magyarország helye Európában: Kelet-Európa*” címmel külön füzetet írt és ebben még részletesebben kifejti a sürgető feladatot: „Kelet-Európa népei (magyar, lengyel, horvát, szerb, román, bulgár, török, görög, stb.) a különbözőség igen nagy arányai mellett is mutatnak fel olyan közös vonásokat, melyeket bátran összegezhethünk a *kelet-európai ember* neve alatt... Egy teljesen független állandó szervet kellene teremteni Budapesten — lehetne szabad akadémiának, kelet-európai intézménynek vagy bárminek nevezni —, hol a magyar politikai, gazdasági, szociológiai, tudományos, irodalmi és művészi szellemi kitűnőségek az összes kelet-európai államok meghívott hasonló kiválóságaival mint egy állandó parlamentben keresnek e kelet-európai összefogás megvalósításának politikai, gazdasági, kulturális és egyéb módozatait, a problémák megoldását, az ellentétek kiküszöbölését. Ezt a teljesen, minden államhatalomtól független szervet a napi események és szenvedélyek nem érinthetnék. Bármilyen történet is: zavartalanul, a tudomány szenvedélytelen letörhetetlenségével folytatná a maga munkáját. E szerv kiegészítéséül meg kellene teremteni egy hatalmas folyóiratot Keleteurópa címmel, mely ugyanezt a feladatot végezné. És: munkatársakat szerezve mind e népek kiválóságai közt: állandóan ismertetné e népek politikai, társadalmi, gazdasági, kulturális életét.”²²

Még Szabó Dezső sürgetésénél is célratörőbb Németh László kezdeményezése. Amikor 1932-ben megindítja a Tanút, Középeurópa címmel kezd nagy visszhangot kiváltó rovatot. „Mi Duna-népek, — írja — ott tartunk, ahol a háború előtt, itt élünk egy sorsközösségben, egymásról mitsem tudva.

²¹ HORVÁTH ZOLTÁN: Magyar századforduló. Budapest, 1961. 388, 467, 468, 469, 471, 490, 552, 554, 565. — LAJTHA LÁSZLÓ visszaemlékezése: LEGÁNY DEZSŐ: A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban. Magyar Zene-tudomány. Szerkesztette BÓNIS FERENC. IV. k. Budapest, 1962. 426–428. — KASSÁK LAJOS: Bartókról. Valóság 1961. 3. sz. 59–63 és uő: A magyar avant-garde három folyóirata. Helikon 1964. 249. — BODNÁR GYÖRGY: Bartók et le mouvement Nyugat. Studia Musicologica, 1963. 347–354. — IGNOTUS cikke 1930-ból: DEMÉNY JÁNOS: Zenetudományi Tanulmányok. X. k. 574–575. — Balázs Béláról: PÉTER LÁSZLÓ: Bartók és Szeged. Tiszatáj, 1965. 688–699. — A Nyugathoz való viszonyára: GELLÉRT OSZKÁR: Levelezésem a kortársaimmal. Budapest, 1951. 41–43. Uő: Kortársaim. Budapest, 1954. 43–44, 124–126, 135, 169–170, 233, 323. — KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Írók, festők, tudósok. Tanulmányok a magyar kortársokról. Budapest, 1958. II. k. 244–250. — FÜLEP LAJOS róla: Válasz, 1934. I. k. 18. — HATVANY LAJOSNÉ visszaemlékezése, a sok anekdota és legenda után, helyreállítja a valóságot Bartók és Thomas Mann náluk történt találkozásáról: The New Hungarian Quarterly, 1965. 19. sz. 72–75.

²² SZABÓ DEZSŐ: A németiség útja. Magyar Élet, 1931. jún. 14–18. Uő.: Magyarország helye Európában: Keleteurópa. 1935. Újra: Az egész látóhatár. é. n. I. k. 211–231. Bartókkal való kapcsolatáról, az Elmúlt Időkből szövegének Szabó Dezső-i párhuzamáról, Szabolcsi Bence nyomán: NAGY PÉTER: Szabó Dezső. Budapest, 1965. 423–424.

Igazán itt az ideje, hogy megismerjük tejtestvéreinket, akikkel egy sors száraz emlőjét szoptuk... Ideje, hogy szétnézzünk a házunk táján, patrióták legyünk. Cseh, szerb, román — és patriotizmus? Igen! ... Cseh, szerb, román, német: ellenség, tartja a régi patriotizmus... A történelem súlypontja itt van most. Korunk két forradalmát: a minőség lázongását, a színtelen civilizáció ellen, s az igazság lázadását a kapitalista garázdaság ellen itt kell összeegyeztetni. Mi magyarok, népekbe ékelt nép, ennek az új Európának vagyunk természetes erjesztői... Közép-Európa nem olyasvalami, ami megvan, hanem olyasvalami, amit meg kell csinálni. De abban, hogy megcsináljuk, nincs semmi történelem- és természetellenes. A közép-európai (vagy helyesebben Duna) terület két részből áll; a nyugati a három királyság (Cseh-, Lengyel-, Magyarország), a keleti a bizánci öv, melybe Románia, Szerbia, Bulgária, esetleg Görögország is tartoznak." A Tanúban közölt idevonatkozó tanulmányai közül legsikerültebb megfigyeléseket tartalmaz a Paul Eisner *Volkslieder der Slawen* és Karl Dieterich *Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt* című műveinek megbeszélése; a dunai-balkáni népköltészetéről és a kelet-európai irodalmakról írt jellemzései tömörségükben és magvasságukban ma sem felülmúlt összefoglalások, — az összehasonlító irodalomtörténet miniatűr remekművei.²³

Az Apollótól a Magyarország és Kelet-Európáig

A 20—30-as évek fordulóján alig volt olyan ifjúsági mozgalom, amely Ady, Móricz és Szabó Dezső mellől elhagyta volna Bartók és Kodály nevét. De mint a Bartha Miklós-Társaság és az Erdélyi Fiatalok, általában Bartók és Kodály nagyszerű teljesítményét is a „magyar hegemonia”, a „magyar szupremácia”, a „magyar primátus” bizonyítékeként fogták fel.²⁴ Két olyan radikális egyetemi mozgalom támadt, amely az első világháború után kialakult nemzetközi helyzet helyesebb értelmezésével gondolta át a teendőket. Az egyik a Magyar Evangéliumi Keresztyén Diákszövetség Kelet-Európai Szemináriuma neve alatt működött 1929—30-ban. Vezetője, Olt Károly, vetette fel az ifjúság részéről először a Keleteurópai Intézet tervét: „A legsürgősebb feladatnak látszik, írta Olt, egy olyan intézménynek a megteremtése, amely kizárólag tudományos szempontokkal foglalkozik Kelet-Európa kérdéseivel és ezzel párhuzamosan mozgékonyan tudja leszűrni eredményeit népszerűsíteni minden politikai jelleg és aktivitás nélkül ... A Kelet-Európai Intézet körvonalai általában öt irányban bontakoznak ki: 1. Nyelv és irodalom. 2. Kelet-európai etnológia, nép-lélektan. 3. Művészet, etika, filozófia. 4. Társadalmi és gazdasági fejlődés és irányai. 5. Általános propaganda (folyóiratok, könyvek, nemzetközi kapcsolatok stb.).”²⁵ A másik mozgalom a Sarló volt, a csehszlovákiai magyar fiatalság szervezkedése, ennek vezetője, Balogh Edgár, a következőkben összegezte terveiket: „Szükség van a kelet-európai kérdés

²³ Tanú, 1933. 130, 127, 128.

²⁴ SZIGETHY ENDRE: Magyar lélek és magyar gondolat. Új Magyar Föld 1. sz. 1929. 14. FÁBIÁN DÁNIEL viszont ezt írja: „A magyar népi kultúra (paraszt kultúra) a városi kultúrától sajátosan elütő és a maga egyéni karakterével rokon Középeurópa népi etnikumaival. Ez nemcsak a földrajzi közelségből, hanem a magyar és szláv népiségnek belső rokonságából is következik ... A népiségükben rokon népek kultúrkieserélődése termékenyítő és hasznos folyamat, ezek a kultúrák tényleg nem rontják le egymást, hanem megtermékenyítik. Lásd Bartók és Kodály népzene-gyűjtését.” Új Magyar Föld, 3. sz. 1930. 132.

²⁵ Diákvilág, 1929 okt.—nov. 26—28.

gondos tudományos vizsgálatára a legfelelősebb szaktényezők részéről, továbbá a kérdés széleskörű nyilvánosságra hozatalára és ellenőrző megvitatására, általában az európai, de különösen az érdekelt kelet-európai nemzetek, így a szlovákok, ukránok, lengyelek, románok, bolgárok, szerbek, horvátok, szlovének és magyarok munkás- és parasztmozgalmi képviselői, valamint általános közvéleménye előtt.”²⁶

A kelet-közép-európai összehasonlító vizsgálatoknak ez a két sürgetője mozgalmát csakhamar abbahagyta. Amikor 1932-ben egy évre Németh Lászlóhoz költöztem, tervezett Középeurópa című folyóiratának szerkesztését reám akarta bízni. 1934 tavaszára azonban sürgősebbnek látta a népi írók nemzedék-folyóiratának, a Válasznak a megindítását. 1934 decemberében Apollo címmel az „összehasonlító szellemi tudományok”, valójában elsősorban az összehasonlító irodalomtörténet és az összehasonlító történetírás orgánumát indítottuk meg. Ennek példaképeként Bartók Bélát választottuk. A második, 224 oldalas kötet élére Bóka László Bartókhoz és Kodályhoz címzett ódája került, Révész András Bartók Béla útját vázolta fel, Lükő Gábor pedig kelet-közép-európai folklór-kutatásairól adott számot. E sorok írója programnak a következőket adta: „Az Apollo eszmei Közép-Európája azonos Bartók Béla Kelet-Európa koncepciójával. Mai szellemi életünkben egyébként sem választhatunk külön példaképet Bartók Bélánál, aki egyszerre a legfontosabb európai, közép-európai és magyar személyiség, embernek-művésznek egyaránt.”²⁷ Révész András a *Cantata Profanáról* azt írta: „Hitvallásként hivatkozunk rája”. A továbbiakban pedig Bartók egyetemes nemzeti jelentőségét így vázolja: „A wagneri ideális zenei élet elképzelésétől (az államot a zenére kell alapítani és keresni azt a kultúrát, amelyet a zene épít fel) s a platoni etikus elgondolástól, amely a zenét a rend lényegének tartja s útnak minden jóhoz, igazhoz és széphez, még nagyon messze vagyunk, s talán nem is fogunk eljutni. De hogy a magyar zenekultúra egyetemessé emelkedjék, a magyarság életének tartalmává legyen, az ezen való munkálkodás nagyszerű lehetőségei Bartók és Kodály óta tárva vannak.”²⁸ Lükő Gábor ezt írta: „Kelet-Közép-Európa koncepcióját Ady művészi látása mellett elsősorban Bartók tudományos munkájának köszönhetjük.”²⁹ Bóka László Bartók Amerikába távozásakor visszatekintve így összegezte ránk tett hatását: „A nemzedék öneszmélete a magyarság közép-európai hivatásának felismerésével kezdődött. Emberséges életfeltételek megteremtése a Duna-völgyében, egy hatalmas, az egész teret betöltő Sodalitas Danubiana megalkotása. Ennek a cél-nak emberi szimbóluma, megtestesítője volt szemünkben Bartók Béla... A jóság és az értelem forradalma volt az ő munkássága... Szent zálog volt ő közöttünk, nem a város falaiban bízunk, hanem abban, hogy ő bévül van a falakon.”³⁰

Bartók Béla népzenei gyűjtőtevékenysége és ennek akkoriban megjelent nagy dokumentációja, a *Népzene és a szomszéd népek zenéje*, nagy művészi alkotása, a *Cantata Profana* és akkoriban még legendák kódéba vesző kapcsolatai, utazásai, gyűjtőútjai, barátkozásai és levelezései a szomszéd

²⁶ BALOGH EDGÁR: A kelet-európai kérdés felvetése. A Sarló Jegyében. Pozsony. 1932. 140—159. A Sarló története: Uő.: Hét próba. Budapest, 1965.

²⁷ II. k. 1935. 94.

²⁸ II. k. 1935. 94—108.

²⁹ II. k. 1935. 109—112.

³⁰ BÓKA LÁSZLÓ Válogatott Tanulmányai. Budapest, 1966. 73—78, 81, 78.

népek íróival, művészeivel, tudósaival volt a döntő kezdeményezés lapunk megindítására. Rajta kívül a történeti humanizmus feldolgozására, és éppen a közép-európai humanizmus új értékelésére, Horváth János egyetemi előadásai adtak ösztönzést. Eckhardt Sándor *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában* című Minerva-tanulmánya a kárpátmedencei, nemzetiségi szemlélet kitágítására ösztönzött, valójában a nemzetiségek helyett a szomszéd nemzetek tüzetesebb vizsgálatára. De a Nyugat íróinak, a népies és urbánus írók művei és cikkei és nem utolsósorban a csehszlovákiai, romániai és jugoszláviai írók műfordításainak növekvő száma is döntő tényező volt a közép-európai összehasonlító irodalomtörténeti kutatások összpontosításában. Jelentek meg addig is doktori disszertációk eldugott helyeken, közöltek a folyóiratok útibeszámolókat vagy írói arcképeket a szomszéd népek irodalmából, de mindezek elsősorban a régente nemzetiségeknek nevezett, de az első világháború után nemzetté vált népeknek újabb alkotásait tükrözték. A csehekkel, a regáti románokkal és a szerbekkel való szellemi összeköttetéseinkről úgyszólván semmi nem jelent meg. Tetézte a tartózkodást az illető népek által csúfnévnék tartott tót, oláh, rác továbbélése még a magyar tudományos sajtóban is, így a Budapesti Szemle és a Magyar Szemle hasábjain.

Thomas Mann az Apollo első kötetének megjelenése után röviddel, 1935 januárjában, Pesten járván, nyilatkozott a lapról mint nemzetközi jelentőségű mozgalomról: „Meggyőződésem, hogy ebben a pillanatban az európai elmék titokban egy új humanizmuson dolgoznak. Talán nem lesz annyira optimista, mint az eredeti, a modern tudományok hatása alatt talán nem is hasonlít majd hozzá. Sötétebb lesz, de a legtágabb emberiséget magában foglalja. A szellem csúcsáról új kilátást nyújt mindenre, ami emberi . . . Jut-e rész Közép-Európának ebből a munkából? Feltétlenül. Nyugat-Európa és Közép-Európa közt ma nincs többé igazi szintkülönbség. A szellemi újjáépítés észrevétlen munkája a határok fölött folyik és Nyugaton sem sokkal észrevehetőbb, mint itt. Tudok róla, hogy fiatal magyarok: bölcészek, diákok, egy folyóiratot indítottak, amely a közép-európai humanizmus körvonalait keresi.” Amikor 1936 júniusában a Népszövetség Szellemi Együttműködés Bizottságának budapesti kongresszusán „Európa és a humanizmus” címmel előadást tartott, még élesebben fogalmazta meg az új humanizmus jellegzetességét világhírű beszédében, amelynek magyarnyelvű közlési jogát az Apollonak engedte át. „Európa — írja ebben — a humanizmus eszményével szorosan és elválaszthatatlanul összekapcsolt fogalom. Ma harcoshumanizmusra lenne szükség, melyet az a belátás táplál, hogy egy szemérem és kétség nélküli fanatizmusnak sohasem szabad a szabadság, türelem és kétség alapelveit kizsákmányolni és kiszorítani; az a belátás, hogy ennek a humanizmusnak nemcsak joga, hanem egyenesen kötelessége védekezni . . . Humanizmusról beszélve, Európa alapjairól és a szellemi élet feltételeiről beszélünk s ezért szükségesnek véltem arra a kapcsolatra rámutatni, amelyet a minden humanisztikus gondolatban benne rejlő természetes jósnaknak férfias határozottsággal alkotnia kell, hogy Európa továbbra is fennmaradhasson.”³¹

Az 1934-től 1939-ig tíz kötetben, kb. 1200 oldalon megjelent folyóirat túlnyomórészt közép-európai-dunai-balkáni összehasonlító irodalomtörténeti ta-

³¹ Cs. SZABÓ LÁSZLÓ: Egy nap Thomas Mann-nal Magyarországon. Beszélgetés az európai szellem mai helyzetéről. Magyarország, 1935. jan. 29. 10. és Apollo, V. k. 177—179.

nulmányokat közölt. A szomszéd népek irodalmával foglalkozó munkatársak részben olyan budapesti egyetemi hallgatók vagy akkor végzett fiatal tanárok közül kerültek ki, akik a szomszéd államokból származtak és középiskoláikat ott végezték, tehát a pesti egyetemre való jövetelükkor már tökéletesen birtokában voltak annak a nyelvnek, amelynek az irodalmával foglalkoztak; másrészt pedig valamely szomszéd nemzet irodalma és történelme iránti lelkesedésből hosszabb időt töltöttek a szomszéd fővárosokban, hogy a nyelvet egyetemi fokon elsajátítsák. Kardos Tibor a humanizmus-kutatás közép-európai szempontú képviselője volt már a meginduláskor, aki-nek 1931-ben közzétett műve, *A laikus mozgalom magyar bibliája* a cseh huszita hatás forrásértékű munkája; 1934-ben megjelent *Magyar reneszánsz írók* című antológiája a lengyel-cseh és osztrák kapcsolatokat is felöleli; az Apollo első számában Mátyás udvarának a krakkói platonistákra tett hatásáról számolt be; a II. kötetben a lengyel, cseh és magyar királytükroök összehasonlító elemzését adta; *Dalmácia a magyar humanizmusban* című tanulmánya a délszláv-magyar humanista kapcsolatok széles skáláját vázolta fel. Sziklay László *A szlovák szellem kezdetei*-ben a cseh nyelv uralomra jutását vizsgálja a régi szlovák írásbeliségben, *A szlovák romantika pánszláv jellegében* a német, a magyar és a többi szláv kultúra kereszteződését kutatta. *Ady a szlovák irodalomban* címmel Rudolf Uhlár úttörő tanulmányát fordította le és a modern szlovák folyóiratirodalomról is beszámolt. Gáldi László *A román irodalomtörténet tájrajzi problémáiban* a három történeti román országrész párhuzamos és egymásraható fejlődését tette vizsgálat tárgyává; az elmúlt évben a Román Tudományos Akadémia kiadásában megjelent román nyelvű Eminescu-monográfiájának első vázlatát adta, bizonyítva a közép-európai összehasonlító irodalomtörténet megvalósításának lehetőségét; a Balkán-filológia történetéről és akkori feladatairól nyújtott áttekintése a kérdés első magyar ismertetése volt; *Kölcsey és Eminescu*ja két klaszikus nemzeti remekmű párhuzamosságának mintaszerű elemzése. Hadrovics László a magyar történeti sors horvát tükröződését vázolta. Sárkány Oszkár a cseh-magyar irodalmi kölcsönhatás számos új bizonyítékát közölte; *Magyarok Prágában* című összegezése a felvilágosodás- és reformkori magyar utazók prágai benyomásait publikálta; *A magyar romantika* cseh fogadtatásáról és klasszikus nyomairól tett közzé általa felkutatott adatokat; *A fiatal Palacký* a nagy cseh történész magyar környezetben nyert élményeit rendszerezte. Csapláros István a lengyel történelem magyar irodalmi visszhangját állította össze. Kovács Endre az új cseh líráról és az új szlovák elbeszélőkről adott tájékoztatót. Lengyel Tamás, Klapka György és Teleki László életrója, a XIX. századi magyar Duna-konföderációs tervek francia nyelvű ismertetője kiadatlan levéltári anyag alapján Kossuthnak és a 49-es emigrációnak nemzetközi tárgyalásait tárta fel freskószerűen szerteágazó tanulmányában.

A fiatal Közép-Európa-kutatók konkrét irodalomtörténeti, történeti és filozófiai vizsgálatai köré a háttérrel szellemi életünk akkori olyan humanista nagyjai adták, mint Babits, Bartók maga, Kodály, Kerényi Károly, Illyés, Márai és az esszéíró generáció szinte valamennyi tagja: Cs. Szabó László, Halász Gábor, Hevesi András, Illés Endre, Káldor György, Kerecsényi Dezső, Szerb Antal. A fiatal filozófus-, irodalom- és művészettörténész-nemzedékből Benedek András, Csabai István, Faragó László, Ferdinandy Mihály, Győry János, Kósa János, Mátrai László, Ortutay Gyula, Sőtér István és Waldapfel Imre voltak az Apollo munkatársai. Közülük különösen Mátrai László elemzései

az egzisztencializmusról, az újromantikáról és a harmincas években feltámadó irracionálizmusról általában, a magyar határokon túl is magukra hívták a figyelmet.

Az Apollo II. kötetével, a Bartókot négy közleményben is magasztaló számmal, magam kerestem fel a nagy művészt, aki szűkszavúan, de alaposan érdeklődött a folyóirat tervei és munkatársai iránt. Ígéretének, hogy kitünteti az Apollot egy írásával, 1935–36 telén tett eleget. Ekkor közölte velem, hogy a néppenegyűjtésről írt elvi fontosságú munkáját külön kiadványban való megjelentetés előtt felajánlja a folyóiratnak. Rokonszenve fokozott megnyilvánulásának tartom ezt a gesztusát azóta, hogy a Babits-hagyatékot rendezve Bartóknak egy Babitsnéhoz írt levelét találtam meg, melyben arra hivatkozva, hogy legközelebbi írását nekem ígérte az Apollo részére, megtagadja annak a Nyugatban való közlését.³²

Az Apollo közép-európai humanizmusának széleskörű fogadtatása egy kötetrevaló tanulmányt és cikket eredményezett.³³ Ezeknek feldolgozása azonban a közép-kelet-európai-dunai-balkáni összehasonlító irodalomtörténet elvi és módszertani megbeszélésének körébe tartozik. Az Apollo alapjában véve egy évben két kötetnél gyakrabban nem tudott megjelenni, így munkatársai kénytelenek voltak összefüggő munkáikat a többi vezető tudományos és irodalmi folyóiratban elhelyezni. 1942-ben pedig kibővítve a Láthatár közölte összeállításomban a Balkánkutatásokkal foglalkozó magyar szakemberek tudománytörténeti összegezését. Ezt a kötetet *Magyarország és a Balkán. A magyar tudomány feladatai Délkelet-Európában* címmel a Magyar Balkán Bizottság 1942-ben magyarul, 1944-ben pedig *Ungarische Balkanforschung* címmel németül tette közzé.³⁴

Az Apollo munkatársainak és felkért szakembereknek együttes nagy dokumentációja volt az a kötet, amely Bartók terminológiáját (szomszéd népek és Kelet-Európa) kizárólagossá téve 1943-ban német nyelven *Ungarn und die Nachbarvölker* címmel, 1947-ben pedig kibővítve *Magyarország és Kelet-Európa. A magyarság kapcsolatai a szomszéd népekkel* címmel jelent meg. (Officina-kiadás). A kötet bevezetőjét Balázs János írta *Kelet-*

³² A birtokomban levő, hozzám intézett Bartók-levelezőlapokat és a Török Sophie-hoz írt lapot, Bartókkal való ismeretségem történetével, rövidesen közzé teszem.

³³ Az Apollora vonatkozó irodalomból a fontos cikkek: Korunk, 1935–1938 (BALOGH EDGÁR és SÁNDOR LÁSZLÓ tanulmányai), Magyar Nap, 1937. szept. 24 (VASS LÁSZLÓ: Magyarság — Középeurópa — Demokrácia), Nyugat, 1936. márc. (FEJTŐ FERENC: Sziget és tenger), Századunk, 1937. jan. (LITVÁN JÓZSEF), Szocializmus, 1935. dec. és 1936. máj. (FEJTŐ FERENC és TAMÁSSI GYÖRGY kritikái), Magyar Írás, 1936. márc. (KOVÁCS ENDRE: Az új humanizmus), Kelet Népe, 1935. dec. (VERES PÉTER), Protestáns Szemle, 1936. (JOÓ TIBOR), Katolikus Szemle, 1936. jan. (BOLDIZSÁR IVÁN), Budapesti Hírlap, 1934. dec. 25 (ILLÉS ENDRE: Három profil), Magyar Nemzet, 1940. febr. 2 (SZEKFI GYULA: A Dunatáj szellemi egysége), Magyar Hírlap, 1935. jan. 13. (IGNOTUS: „Virtuális Magyarország”) és uo. 1937. dec. 17 (SÓS ENDRE: Dunavölgyi kiegyezés), Népszava, 1947. nov. 12 (SÓS ENDRE: A magyarság kapcsolatai a szomszéd-népekkel), Prágai Magyar Hírlap, 1935. szept. 8. (KOVÁCS ENDRE: Újhumanista mozgalom Magyarországon). TOLNAI GÁBOR: Dunavölgyi irodalomtörténet. Budapesti Hírlap, 1934. dec. 25.

³⁴ Ennek a kiadványnak a munkatársai: Eckhardt Sándor, Elekes Lajos, Fekete Lajos, Galla Ferenc, Gáldi László, Gunda Béla, Hadrovics László, Horváth Endre, Horváth Jenő, Ivánka Endre, Jánossy Dénes, Jávorka Sándor, Juhász István, Kardos Tibor, Kniezsa István, Lakatos István, Lukinich Imre, Makkai László, Moravcsik Gyula, Pukánszky Béla, Szabó Pál Zoltán, Tamás Lajos, Thim József, Tóth László, Váczy Péter, Wolsky Sándor stb.

Európa és az összehasonlító történetírás címmel. Ebben a külföldi és a magyar Kelet-Európa-kutatás történetét ismerteti és a további lehetőségekre utal. „Az összehasonlító tanulmányok az imperialista hatás-vadászatnál sokkal hűbb, igazibb eszközei lehetnek a dunai népek önismeretének. Kiindulópontjuk ... az őszinte törekvés egymás megismerésére, mindenekelőtt a közös vonások kiemelése. A magyar szellem legjobbjaiiban régtől fogva élt ez a látásmód. Idézzük-e Bartók Béla korszakalkotó művét? ... Bartók módszerét érdemes közelebbről szemügyre vennünk... Nem azt kutatta, hogy zenénk melyik szomszédunkra és mennyiben hatott, hanem a kölcsönhatások, egymásrahatások, rokonvonások érdekelték ... Aki az igazságot kutatja, annak a szempontjából csak ez az elfogulatlanság lehet a mértékadó. Bartók művének bevezetőjében rendkívül fontos az a megállapítás, hogy az összehasonlító népzenei kutatóknak a *kölcsönös* hatások felderítése a feladata. E felfogásának megfelelően tehát nemcsak a magyar népzene és annak hatását vizsgálja, hanem minden egyes esetben a kölcsönhatásba került szomszéd nép zenéjének leglényegesebb vonásait is kiemeli... Ez a tárgyilagosság az, ami nélkül tudományos összehasonlító munkát elképzelni nem lehet.”³⁵

A fenti két kiadványban, melynek francia verziója 44–45-ben szét-szóródott az Athenaeum-nyomdában, a következő munkatársak vettek részt: az orosz kapcsolatokról Erős János, Fogarasi Béla, Illés Béla, Komlós Aladár, a németekről Pukánszky Béla, az osztrákokról Jánossy Dénes és Pukánszky Béla, a lengyelekről Csapláros István és Divéky Adorján, a csehekről Angyal Endre, a szlovákokról Kovács Endre és Sziklay László, a szlovénekekről Pável Ágoston, a horvátokról Hadrovics László, a szerbekről Csuka Zoltán, az albánokról Gáldi László, a görögökről Horváth Endre, a románokról Gáldi László és Makkai László, a bulgárokról Bödey József és Szilády Zoltán, a ruténekről Bonkáló Sándor, a törökökről Rásonyi László és hol-lósi Somogyi József írtak.

Magyarország felszabadulásával nem indultak meg azonnal nagy arányokban a most már szabaddá tett és hivatalosan is elismertnek nyilvánított kapcsolatok a szomszédnépekkel. Az általános helyzet mellett két körülmény gátolta ezek kibontakozását. Az egyik: Bartók Béla halála közvetlenül a háború után, a másik: hogy a dogmatizmus korában a komparatiztika nem volt népszerű, a „polgári kozmopolitizmus” vádjával illették. Az 1962. évi budapesti konferencia után soha nem tapasztalt mértékben lendült fel a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás nálunk is: ennek különösen a Bartók-megszabta útján és elvei szerint remélhető nagy eredmények.³⁶

³⁵ BALÁZS JÁNOS: *Kelet-Európa és az összehasonlító történetírás*. I. m. 7–30. kül. 15–16.

³⁶ Az egész kérdés-komplexum nagyobb távlatban feldolgozva: VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata*. Világirodalmi Figyelő 1962. 325–373, kül. 354–356, és SZIKLAY LÁSZLÓ: *A keleteurópai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről*. Uo. 423–512.

A népköltészet elmélete a mai szovjet folklorisztikában

A mai szovjet folklorisztika közvetlen örököse a Szovjetunió területén és korábban az orosz birodalomban kialakult folklorisztikai kutatásoknak, és természetesen rendkívül szorosan kapcsolódik a dialektikus és történelmi materializmus társadalomelméleti és filozófiai koncepciójához. A szovjet kutatás mind a múltban, mind a jelenben érintkezésben volt a nemzetközi szaktudománnyal, ugyanakkor azonban olyan sajátos rendszert alakított ki, amely jól megkülönböztethető más iskoláktól. A nemzetközi kutatás számára éppen ezért a szovjet iskola mindig érdekes, különálló diszciplínaként jelentkezett, amelynek bemutatását a külföldi kutatók több ízben kísérelték meg. Az ilyen szemlék legfrissebbjei¹ sem foglalkoznak azonban a szov-

¹Maguk a szovjet kutatók foglalták össze módszerüket, eredményeiket a külföld számára: M. K. AZADOVSZKIJ: The Science of Folklore in the USSR In: Ethnography, Folklore, and Archaeology in the USSR (Moscow, 1933.); L. HIPPIUSZ—V. CSICSEROV: Trent anni di studi sovietici sul folklore. In: Rassegna della stampa Sovietica, 3—5 (1949); V. Je. GUSZEV: Folklore Research in the USSR. The Soviet Review, 11 (1961) January. 51—58; K. V. CSISZTOV: Folklore Studies and the Present Day. Soviet Anthropology and Archaeology 1 (1963) № 4. 37—48. Több előadás hangzott el az 1963-as moszkvai etnológus-kongresszuson is, amelyek a nemzetközi kutatás számára képviselték a szovjet folklorisztikát. (Programme des activités scientifiques et officielles du VII^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques. Moscou, 1964. 79—82.). Külföldön készített szemlék: A. MARINUS: Ethnographie, Folklore et Archéologie en Russie Soviétique. Bruxelles, 1934. — M. SCHLAUCH: Folklore in the Soviet Union. Science and Society, 8 (1944) 205—222. — E. DE MARTINO: Etnologia e folklore nella Unione Sovietica. Scienza e Cultura nell' URSS. Roma, 1950. — V. ERLICH: Russian Formalism. Leiden, 1955. — L. KRADER: Recent Trends in Soviet Anthropology. In: (Siegel, Bernard J. ed.): Biennial Review of Anthropology. 1959. Stanford, 1959. 155—184. — A. SCHMAUS: Probleme und Methoden der sowjetischen Folkloristik. Ein Bericht. München, 1959. F. J. OINAS: Folklore Activities in Russia. Journal of American Folklore, 74 (1961) 362—370. — Z. RUDY: Ethnosoziologie sowjetischer Völker. Wege und Richtlinien. Bern—München, 1962. — R. M. DORSON: Current Folktale Theories. Current Anthropology, 4 (1963) 93—112. — J. L. FISCHER: The Sociopsychological Analysis of Folktales. Current Anthropology 4 (1963) 235—295. — B. A. BOTKIN—A. M. ESPINOSA—R. M. DORSON: Zamljajnova on Folklore and Democracy. Journal of the Folklore Institute 2 (1965) 225—229. A legjobb ilyen összefoglalás FELIX J. OINAS professzor gazdag bibliográfiájú bevezetője (Y. M. SOKOLOV: Russian Folklore. Hatboro, 1966. V—XXIX.). Ezen kívül értékelés nélkül szölik a szovjet folklorisztika műveit a szlavisztikai bibliográfiák. Azok a külföldi szlavisták, akik közvetlenül folklór problémákat vizsgálnak, legtöbbször határozottan szembesítik magukat a szovjet folklorisztika módszereivel is. (Erről: M. Я. Мельн: Современная фольклорная библиография. Русский Фольклор 10 (1966) 323—326.) Mással egyes orosz folklór tárgyú kiadványok vagy fordítások kommentárjaiban foglalkoznak e kérdéssel. Az ilyen művek száma igen nagy, közülük nagy figyelmet érdemelnek (a már említettekén kívül): E. BENZ, N. K. CHADWICK R. JAKOBSON, H. KLAGSTAD, CL. LÉVI-STRAUSS, J. A. LOPATIN, E. MAHLER, A. MAZON, S. PIRKOVA.

jet folklorisztikai kutatás legújabb szakaszának új eredményeivel, az 50-es évek második felétől kezdődően nagymértékben megújuló vizsgálatokkal. A következőkben éppen ezt a mai szovjet folklorisztikát szeretnénk bemutatni, néhány népköltészeti elméleti elgondolása tükrében, de már terjedelmi okokból sem törekedvén a bemutatás teljességére.

Az 1958-ban tartott össz-szövetségi folklórlista megbeszélés három referátuma (Guszevnek a folklórelméletéről, Putyilovnak a folklórtörténetéről és Zsirmunszkijnek az összehasonlító kutatásokról tartott előadása², valamint az ehhez kapcsolódó széleskörű vita jelzi a szovjet folklorisztika legújabb korszakának kezdetét. E korszak rehabilitálta az összehasonlító és filológiai kutatást (ezt korábban a kozmopolitizmus vádjával illették, álobjektívizmusnak nevezték, és általában burzsoá csökevénynek tartották), és a marxista folklór-elmélet terén is egész sor új problémát vetett fel a korábban uralkodó elgondolásokhoz képest. Ezután számos területen viták zajlottak le, új tanulmányok, könyvek, könyvsorozatok jelentek meg, a szovjet folkloristák fokozottabb mértékben belekapcsolódtak a nemzetközi tudományos életbe, és számos összefoglaló munkában adtak számot elméleti elgondolásaikról. Megkezdődött a folklorisztika történetének új szempontú feldolgozása is. Természetesen e sokirányú munkálkodás néhány területen még kezdeti stádiumban áll, az egész rendszer körvonalai mégis jól láthatók.

A filozófia klasszikusai közül Marx közvetítésével Hegel esztétikájából táplálkozik a szovjet folklór-elmélet. Az őt követő korszakból Marx és Engels, Lafargue, Plehanov és Lenin művei számítanak klasszikusoknak. Az orosz kutatók természetesen hozzájuk kapcsolják a múlt századi forradalmi demokraták, majd Gorkij esztétikai megjegyzéseit. Mindez a szovjet folkloristika korábbi korszakaiban is aranyfedezetként értékelődött, az utóbbi évtizedben azonban megnövekedett és elmélyült a klasszikusok tanulmányozása. Nagyobb hangsúlyt kapott Hegel esztétikai rendszere, Marxból a fiatalkori művek antropológiai szemlélete, a marxista gondolat múlt századi orosz úttörőinek megjegyzései. A korábbi dogmatikus gyakorlattal szemben egyre inkább hangot kap az a felismerés, hogy mindezekben a művekben még

JAKOBSON, K. STIEF, AD. STENDER-PETERSEN, R. TRAUTMANN, D. TSCHIZEWSKIJ, M. VASMER és mások munkái. A magyarországi filológiában két általánosabb érvényű összegezés (PÉTER LÁSZLÓ: A népköltészet időszerű kérdései. Szeged, 1956. A Tiszatáj füzetek 41 sz., KATONA IMRE: A népköltészet általános problémái. In: A magyar népköltészet. Egyetemi jegyzet. Bp. 1966. 21–40.) és alkalmi hivatkozások keretében került sor a modern szovjet folklorisztika elgondolásainak bemutatására. Külön tudományelméleti tanulmány ISTVÁNOVITS MÁRTON műve: A szovjet folklorisztika elmélete. MTA I. OK. 17 (1961) 291–309. Ebben az 1960-as esztendő legfontosabb vitáinak teoretikus ismertetése. Mind Kelet-, mind Nyugat-Európában a szovjet folklorisztika megismerésének mindmáig alapvető kézikönyve Szokolov később idézendő monográfiája. Ebből több helyen készült rövidebb-hosszabb fordítás. A népi demokráciákban az 1950-es években mindenütt szokásban volt szovjet folklorisztikai tanulmányok kurrens fordítása, és ezek egy része nyomtatásban is megjelent az illető országok filológiai fórumaiban. (Magyarországon 1951 óta ilyen tájékoztató rotaprint-folyóirat volt a Szovjet Néprajztudomány, majd utóda, a Néprajzi Dokumentáció, amelyekben számos szovjet munka teljes vagy kivonatos fordítása jelent meg. Utánközlést — fordításokat közölt az Ethnographia is.)

² Всесоюзное совещание фольклористов (1958 г.). Проблемы современной фольклористики (авторефераты докладов). Л., 1958.: В. Е. Гусев: Проблемы теории фольклора — Б. Н. Путилов: Проблемы изучения истории русского фольклора — В. М. Жирмунский: Сравнительно-историческое изучение фольклора.

nem egy kész folklorisztikai koncepció, hanem csupán ennek társadalom-elméleti-művészetelméleti előzménye található meg, és ily módon a folklorisztának önállóan kell kidolgoznia egy konkrét folklór-elméletet.³

Ebből a szempontból válik jelentőssé az, hogy tudománytörténetileg milyen iskolákat hogyan értékel napjaink szovjet folklorisztikája. Amint ez ismeretes, az orosz, majd szovjet folklorisztika története nem szűkölködik egymással ellentétben álló és vitázó iskolákban.⁴ A múlt század második felében előbb a mitológiai irányzat volt uralmon, majd ezt az összehasonlító és a történeti iskola vitájának korszaka követte. E század húszas éveiben mindkét irányzattal szembefordult az orosz formalizmushoz kapcsolható morfológiai folklorisztika. Már ennek legnagyobb népszerűsége idején nagy jelentőségre tett szert az az irányzat, amelyet később az egyetlen „szovjet iskola” néven ismert meg a világ. Ennek vezető képviselői, a két testvér, B. M. Szokolov (1889 — 1930) és Ju. M. Szokolov (1889—1941), valamint M. K. Azadovszkij (1888—1954) és Csicsarov V. I. (1906—1956) voltak.⁵ Ennek

³ В. Гусев: Проблемы эстетики и фольклор. Русская Литература 1958. № 4. 40—60; Проблемы фольклора в истории эстетики. М.—Л., 1963; Русские революционные демократы о народной поэзии. М., 1955; Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX века. М.—Л., 1961; В. И. Ленин о народе и проблемы фольклористики. Русская Литература 1960. № 2. 41—63; Проблемы фольклора в истории эстетики. М.—Л., 1963. — М. Я. Мельц: Вопросы теории фольклора. Материалы к библиографии. Русский Фольклор 5 (1960) 441—454. A folklórelmélet kérdéseiről az itt képviselt koncepcióval szemben álló nézeteket vall több munkájában Babuskin. Az ő felfogása sokban anakronisztikusnak tűnik a mai szovjet folklorisztikában, ugyanakkor azonban — mivel az új iskola minden megtámadható állítását kifogásolja — olykor rámutat a valóban meglevő ellentmondásokra és következetlenségekre, félmegoldásokra. Н. Ф. Бабушкин: Устно-поэтическое творчество народов в трудах В. И. Ленина. Томск, 1958; Вопросы творческого метода и мастерства в литературе и фольклора. Томск, 1962; О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, 1963. Legújabbban újabb heves bírálója lépett fel az eddigi uralkodó szovjet folklorisztikai iskolának. Dавлетов monográfiájában a legkülönbözőbb területekről mutatja ki, hogy a szovjet folklorisztika nem jutott el a legfontosabb problémák megoldásáig, olykor azok felvetéséig sem. Dавлетов hivatkozik azokra az eddig elszigeteltnek tűnő ellenvetésekre, amelyek egy-egy konkrét témával kapcsolatban már eddig is kétségbevittek a vezető irányzat eredményeinek helyességét. A körvonalazott új folklórelmélet egy része csakugyan létező tévedésekre, hiányokra mutat rá — ezek közül néhányra első ízben a szovjet folklorisztika történetében. Máshol még nem látni világosan, milyen mértékben hoz alkotóan újat e legújabb irányzat. Mindenesetre annyi eredménnyel jár ez a kötet (és még néhány vita, amelyekre a hősepike elméletével foglalkozó művek felsorolásakor térünk vissza), hogy jobban körvonalazhatjuk a szovjet folklorisztika eddig megtett útját. Akárhogy is végződik a vita, lezárja az 1956-tól kezdődő rövid periódust. К. С. Давлетов: Фольклор как вид искусства. М. 1966. Az újabb nézőpont híveiként Л. И. ЖЕМЕЛ'АНОВ, V. M. ГАСАК, I. V. РУНОВ néhány művét említi DАВЛЕТОВ. Ezek közül a legjelentősebb munka Л. И. Емельянов: Нерешенные проблемы в изучении народного творчества. Русский Фольклор 9 (1964) 39—59.

⁴ М. К. Азадовский: История русской фольклористики. I—II. М., 1958—1963. — М. Я. Мельц: Русский фольклор. Библиографический указатель 1917—1944. Л., 1966; Русский фольклор. Библиографический указатель 1945—1959. Л., 1961. — С. И. Минц—Э. В. Померанцева: Русская фольклористика. Хрестоматия для вузов. М., 1965. — В. К. Соколова—Р. С. Липец: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. I—III. М., 1956—1963—1965. (Труды Института Этнографии № 30, 85, 91.) — С. А. Токарев: История русской этнографии. М. 1966. — М. Г. Левин: Очерки по истории антропологии в России. М., 1960.

⁵ A legfontosabb munkák: Ю. М. Соколов: Русский фольклор. М., 1938. (2-ое изд. М., 1941), francia és angol fordításban is hozzáférhető: Le folklore russe, illetve Russian Folklore címen (Paris, 1945.—New York, 1950.), 2. kiad. Hatboro, 1966. A külföldi kutatók számára ez a munka képviseli a szovjet folklorisztikát, a megjelenés idejéig

az iskolának a hívei szembehelyezkedtek előbb a formalista kutatással, majd a finn iskola követőivel, végül az összehasonlító kutatások képviselőivel. Ma úgy látjuk, hogy elméleti elgondolásaik — amennyiben ezek szaktudományon belüliek voltak — zömmel a múlt századi történeti iskolából származtak, amelyhez a marxista társadalomtörténet elgondolásait társították. A Szokolov-iskola önmagában természetesen nem reprezentálta a Szovjetunió egész folklorisztikáját 1930-tól 1958-ig, mindazáltal ez a nézet vált a leginkább ismertté, mind a Szovjetunióban, mind külföldön. A mai folklorisztika viszont bizonyos kérdésekben határozottan szembehelyezkedik e korábbi korszak elgondolásaival, ugyanakkor nem tagadja meg az elődök tevékenységének eredményeit. Perújrafelvételre került a komparativisztika, bizonyos mértékig a finn iskola feladatkörébe tartozó motívum- és típuskutatás, az archiválási feladatok ügye, és legújabban — jóllehet csupán igen halványan — megkezdődött a formalista kutatások továbbfolytatása is. Mindezek a változások a folklór egész területén a leghatározottabban a népköltészet, ezen belül pedig az epikus népköltészet kutatásában figyelhetők meg. Szinte teljesen abbamaradt az egységmonográfiák divatja, ezek helyét műfajtörténeti összefoglalások töltötték be. Megnőtt a népköltészeti anyag filológiai hitelességre törekvő publikációinak a száma, amelyek mind gyakrabban az összehasonlító kutatás számára készülnek (jegyzetapparátusuk, típus- és motívummutatóik vannak). Természetesen e gyakorlati változáson túl, elméletileg is megfogalmazódik egy új népköltészet-teória.⁶

A mai szovjet folklorisztika intézményei az egyetemi tanszékek, tudományos kutatóintézetek és más centrumok. Professzora van a folklórnak Moszkva, Leningrád, Tbiliszi egyetemén, ezen kívül a legtöbb szovjet egyetemen az anyanyelvi irodalmi oktatás keretében elhangzik folklór kollégium is, amelyet leginkább egy-egy önálló egyetemi folklór intézet munkatársai látnak el. A tudományos kutatóintézetek közül a legnevezetesebbek: a Szovjetunió Akadémiájának Mikluho-Maklájról elnevezett Néprajzi Intézete Moszkvában (itt önálló folklór részleg működik), az Orosz Irodalmi Inté-

nagyjából elméletileg megfelelően, közvetlen anyagában már kissé időszerűtlenül. A mai szovjet folklorisztikáról természetesen semmi ismeretet nem nyújthat. — М. К. Азадовский: Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960. — В. И. Чичеров: Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. — Русское народное творчество. М., 1959; Сборник «Русское народное поэтическое творчество». I—II/1—II/2. М.—Л., 1953—1955—1956. — А. М. Астахова—И. П. Дмитриков—А. Н. Лозанова: Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи. М.—Л., 1952. — В. И. Чичеров—В. М. Сидельников: Вопросы народно-поэтического творчества. Проблемы соотношения фольклора и действительности. М., 1960. — Сборник «Народы мира». (1—20) М.—Л., 1954. — С. А. Токарев: Этнография народов СССР. М., 1958.

⁶ A legismertebb összefoglalások, tankönyvek, kézikönyvek, gyűjteményes munkák: Русский Фольклор. М.—Л., 1956—; — Памятники русского фольклора. М.—Л., 1960—; — Сборник «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». Доклады советских ученых на IV. Международном съезде славистов. М., 1960. — Сборник «История, фольклор, искусство славянских народов». Доклады советской делегации. У международного съезда славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963. — П. Г. Богатырев: Русское народное поэтическое творчество. М., 1956. — Т. М. Акимова: Семинарий по народному творчеству. Саратов, 1959. — С. Ф. Баранов: Русское народное поэтическое творчество. М., 1962. — Э. В. Померанцева—С. И. Минц: Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. М., 1963. — Б. Н. Путилов—В. К. Соколова: Основные проблемы советской фольклористики. Советская Этнография 1964. № 4. 22—39. — П. Г. Богатырев — В. Е. Гусев — И. М. Колесническая — З. В. Померанцева — Н. С. Правдина — Ю. Н. Сидорова К. В. — Чимтов: Русское народное творчество. М., 1966.

zet (Puskin-ház) Leningrádban (itt folklór-szektor található), valamint a moszkvai Gorkijról elnevezett Világirodalmi Intézet (itt mintegy egy évtizedig külön hősepika-kutatócsoport dolgozott). Az egyes vidéki kutatóintézmények száma is igen nagy.

A szovjet folklórisztika legfontosabb kategóriája maga a „folklór”. A korábbi időszakban e szót általában széles értelemben használták, és ezzel a gyűjtőnévvel illették a népi alkotóművészeteken kívül a népi vallásosság, világnézet és a mai kategóriák szerinti köznapi tudat tényeit is. E tág határon belül jelzőkkel („művészi folklór”, „vallásos folklór”, „jogi folklór”) különböztették meg a kisebb területeket. A jelenlegi szovjet folklórisztikában gyakorlatilag a folklór egyértelmű a korábbi művészeti folklórral.⁷ Csúpan néhány olyan kísérletet ismerünk, amelyek során arra törekedtek, hogy kibővítsék ezt a felfogást a pszichológia, etika, jog és vallástudomány irányába, az ilyen kutatások azonban még kezdeti szakaszukban vannak.⁸

Viszonylag határozottan és intézményesen válik el egymástól a népköltészet és a többi folklór művészet (népzene, néptánc, népi díszítőművészetek) kutatása. Ez utóbbiakat vagy speciális intézetek (zenetudományi iskolák, művészeti intézmények) kutatják, vagy a tárgyi néprajzi múzeumok és tudományos kutatóintézetek dolgozói vizsgálják. A szűken értelmezett folklórba a népköltészeteken kívül csúpan két nagyobb terület illeszkedik: az ünnepi szokások és általában a vallásos hiedelmek — nyilvánvalóan azért, mivel mindkét jelenségcsoporthoz viszonylag sok népköltészeti szöveg tartozik. A szovjet folklórisztika új korszakának legfontosabb sajátosságai az így szűken értelmezett folklór kutatásának a területén zajlottak le. Mind a közvetlen tárgyszerű változások, mind a legtágabb általánosítások rendszerint népköltészeti anyagra épültek. Amikor már itt bekövetkeztek bizonyos változások, csak akkor vette át ezeket — és ekkor sem egyértelmű mértékben — a tágan értelmezett folklórisztika más területeinek több kutatója.

Még kevésbé érezhető a változás a folklórral csak alkalmilag foglalkozó más tudományok (történettudomány, filozófia, pszichológia) területén. Nem egyszer nyílt vitákban bizonyosodott be, hogy e rokontudományokban a népköltészetéről a voltaképpeni szakfolklórisztikában már meghaladott elgondolások élnek tovább.⁹

Itt kell megjegyeznünk, hogy nehéz általában képet alkotnunk arról, milyen tudományokkal tart jelenleg szoros módszertani kapcsolatot a mai szovjet folklórisztika. Az egyes munkák szerzői természetesen nagy mérték-

⁷ В. Е. Гусев: Фольклор. (История термина и его современное значение). Советская Этнография 1966. № 2. 3—21.

⁸ В. Е. Гусев: Фольклор как источник изучения социальной психологии. В: Проблемы общественной психологии. М., 1965. 374—401.

⁹ Erre mutatott rá például a folklórlista Putyilov és a történész Ribakov között lezajlott vita az orosz bilinák kérdéséről. A problémához később — általánosabb értelemben — más művek is kapcsolódtak: В. Я. Пропп: Об историзме русского эпоса. Русская Литература 1962. № 2. 87—91. — В. Я. Пропп: Фольклор и действительность. Русская Литература 1963. № 3. 62—84. — В. Я. Пропп: Основные этапы развития русского героического эпоса. М., 1960. 284—310. В: Доклады... на IV международном съезде славистов. — Б. А. Рыбаков: Древняя Русь — Сказания, были, летописи. М., 1963. — М. М. Плисецкий: Историзм русских былин. М., 1962. — Л. И. Емельянов: Историческая песня и действительность. Русский Фольклор 10 (1966) 196—227. — М. Я. Мельц: Вопросы истории фольклора. Материалы к библиографии. Русский Фольклор 6 (1962) 377—389.

ben támaszkodnak a társadalomtörténet (közelebbről az etnogenezis, egyetemes néprajz, társadalmi archeológia) eredményeire, amelyeket a legközvetlenebbül történettudományi munkákból vesznek át. A szovjet folkloristák mind a szorosabban vett tárgyi néprajzot, mind az irodalomtudományt szem előtt tartják. Ennek ellenére is lehetne szorosabb a kapcsolat az említett tudománysszakok között. Az meg egyenesen feltűnő, hogy amíg a múlt századtól egészen a marxizmus virágkoráig igen sokoldalú kapcsolat volt a nyelvtudomány és a folklorisztika között, napjainkban ez igen felületesnek mondható. A filozófiai és általában az ideológiai tudományokkal kapcsolatban is ez a helyzet. A lélektan, esztétika, logika számára a folklór ma is (legfeljebb) anyagszállító segédeszköz, és a folklorisztikában is hiába keresnénk a marxista társadalmi pszichológia, etika, esztétika vagy filozófiai antropológia heves vitáinak, mai elevenségének közvetlen nyomát. Bármennyire is nagyra értékelhetjük például azt a korrekciót, amelyet a szovjet kutatók egy vulgármarxista folklór-realizmus értelmezéssel szemben végrehajtottak, még most sem figyelhetjük meg a szovjet folklorisztikában az utóbbi évek marxista realizmus-vitáinak a lecsapódását.

Általában azt mondhatjuk, hogy napjaink szovjet folklorisztikája ugyanazoknak a társadalmi folyamatoknak az eredményeként jött létre, amelyek a mai szovjet strukturalista nyelvészetet, komparativista irodalomtudományt hozták létre, újra elindították egy marxista társadalmi lélektan, egy ortodoxan marxista esztétika és filozófiai antropológia munkálatait. Időnként van is érintkezés e rokon folyamatok között, a mai szovjet folklorisztika azonban mindmáig megmaradt a maga szűkebb szaktudományos keretei között, és vizsgálatainak végeredményeit nem társította még elméletileg a legújabb szovjet társadalomtudományi irányzatok eredményeivel.

Ami a mai szovjet folklorisztika módszereit illeti, ezek legtöbbje jól ismert a nemzetközi közvélemény előtt. Az anyag-gyűjtésben és -közlésben első követelménnyé vált a filológiai hűség. E téren különösen a folklór textológia¹⁰ és műfajelmélet¹¹ szabályainak kidolgozásán fáradoztak sokat a szovjet kutatók. E munka annál jelentősebb, mivel a probléma nemzetközi méretekben egyáltalán nincs még megoldva. A katalógizálásban a mai szovjet folklorisztika általában — de még nem mindenütt — a hagyomá-

¹⁰ Б. Н. Путилов: Об историческом изучении русского фольклора. Русский Фольклор 5 (1960) 56—80. — Б. Н. Путилов: Об очередных задачах изучения истории русского фольклора. Советская Этнография 1960. № 4. 17—29. — Сборник «Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов.» Вильнюс, 1964. — В. Я. Пропп: Текстологическое редактирование записей фольклора. Русский Фольклор I (1956) 196—206. — Б. Н. Путилов: О принципах научного издания исторических песен. Русский Фольклор 3 (1958) 343—350. — К. В. Чистов: Современные проблемы текстологии русского фольклора. Доклад на заседании Эдиционнотекстологической комиссии V международного съезда славистов. М., 1963. — A legújabb gyűjtésekről beszámolt ad: Русский Фольклор 9 (1964) 195—306.

¹¹ В. Я. Пропп: Принципы классификации фольклорных жанров. Советская Этнография 1964. № 4. 147—154; Жанровый состав русского фольклора. Русская Литература 1964. № 4. 58—76. — В. П. Аникин: Возникновение жанров в фольклоре. (К определению понятия жанра и его признаков.) Русский Фольклор 10 (1966) 28—42. — К. В. Чистов: К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964. (VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук — доклад.) (Ugyanez németül: K. W. Čistow: Zur Frage der Klassifikationsprinzipien der Prosa-Volksdichtung. Moskau, 1964. VII. Internationaler Kongress für Anthropologische und Ethnologische Wissenschaften.) — Специфика жанров русского фольклора. Научная конференция — тезисы докладов. Горький, 1961.

nyos nemzetközi eljárásokat követi, néhány alkalommal új javaslatokat is előterjeszt.¹²

A szovjet folklorisztikai kutatásnak sajátos jellemzője a közvetlen társadalomtörténeti interpretáció, a történelmi materializmus módszereinek alkalmazása. Igen örvendetes, hogy ez az eljárás a legújabb művekben is megmaradt, sőt tovább fejlődött (az osztály-kategóriák differenciáltságát fel fogása következtében, valamint oly módon, hogy a mai kutatásban szót kapnak egyes korábban mellőzött területek — például a vallásos hiedelmek, legendák, egyházi népelemek vagy a nemzetközi elterjedettségű szórakoztató irodalom folklorizálódott termékeinek vizsgálata — is), és a nemzetközi folklorisztika számára a szovjet iskola egyik legnagyobb módszertani erényét, vívmányát képviseli.

A mai szovjet folklorisztika sok termékét általában jellemzi az összehasonlító kutatás történeti-tipológiai válfaja. Amint ez ismeretes, e módszer az összehasonlító filológia különböző területein (nyelvtudomány, irodalomtudomány, folklorisztika) a legnagyobb tekintéllyel V. M. Zsirmunszkij¹³ képviseli, aki határozottan utal az elgondolás oroszországi atyjára, A. N. Veszelovszkijra¹⁴ is. Az összehasonlító filológia előtérbe állítása, a — mindez a szovjet folklorisztikának is módszertani vívmánya. Ez a társadalomtörténeti-tipológiai kutatás természetesen csupán igen nagymennyiségű anyagon végezhető el. E tekintetben a soknemzetiségű szovjet állam folklórja valóságos kincsesbánya, ahol egymás mellett találhatók a legkülönbözőbb társadalomfejlődési fokon élt népek folklórjának emlékei. E hatalmas anyagból egyelőre a hősepika és a mese egyes műfajainak a feldolgozása történt meg e módszerrel.

Amint már erről szó volt, az alkotáslélektani (általában a folklórt megalkotókra és hordozókra vonatkozó), formai, stilisztikai vizsgálatok kevés helyet kapnak a mai szovjet folklorisztikában. E csoporton belül még a metrikai¹⁵ és a műfajstílusokra vonatkozó kutatásokat lehet megemlíteni. különböző komparativista célkitűzések és módszerek egymástól való pontos megkülönböztetése, közülük különösen a tipológiai egyezések¹⁵ kimutatása. Az előbbivel kapcsolatban főként részletmegállapítások hangzottak el, a stíluskutatásban viszont módszertanilag is nagyjelentőségű a stílus és mű-

¹² В. Я. Пропп: Указатель сюжетов. В: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. I—III. М., 1958. том III: 454—502. — Е. А. Тудоровская: О классификации волшебных сказок. Советская Этнография 1965. № 2. 57—66. — С. Н. Азбелев: Проблемы международной систематизации преданий и легенд. Русский Фольклор 10 (1966) 176—195. — В. М. Потявин: Принципы классификации современной русской народной песни. Русский Фольклор 10 (1966) 248—263.

¹³ Műveinek jegyzéke: Виктор Максимович Жирмунский. Вступительная статья: П. Н. Берков. М., 1965.

¹⁴ А. Н. Веселовский: Историческая поэтика. М., 1940. — В. Е. Гусев: Проблемы теории и истории фольклора в трудах А. Н. Веселовского конца XIX — начала XX в. Русский Фольклор 8 (1962) 217—240.

¹⁵ E módszer megvitatásának aktái: Сборник «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. М., 1961.

¹⁶ М. П. Штокмар: Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. — Л. И. Тимофеев: Очерки теории и истории русского стиха. Москва, 1958. — Ezeket ismerteti és bírálja KIRIL TARANOWSZKI: Metrics. In: (Sebeok, Thomas A.) ed.: Current Trends in Linguistics. Vol. I. Soviet and East European Linguistics. The Hague, 1963. 192—201. М. К. Хамраев: Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.

vészi módszer egymástól való megkülönböztetése.¹⁷ A közvetlen nyelvistiliszti-kai kutatás¹⁸ általában a vizsgált műfajok egészének keretében történik.

Az egyes alkotások, szűzsék és típusok helyett a műfajok vizsgálata egyébként is jellemző metodikai újítása a mai szovjet folklorisztikának. Az ilyen vizsgálat rendszerint összekapcsolódik a műfaj egész életútjának a megrajzolásával. Eddig a hősmese, általában az archaikus hősepika, az orosz bilinahagyomány, az orosz agrár-ünnepek szokásainak, a történeti ének műfajának ilyen módszerű vizsgálatát készítették el a kutatók — részletenként, de főleg egészükben egész sor folklórelméleti tanulságot hozva. Elsősorban éppen e részletvizsgálatok eredményeinek a summázása révén állíthatjuk össze a magunk számára a mai szovjet folklorisztikának a népköltészeti műfajok egymásutánjáról alkotott képét. Mielőtt azonban ezt bemutathatnánk, előbb néhány kérdést kell még tisztáznunk.

Minden folklorisztikai iskolának választ kell adnia a folklór művészet és hivatásos művészet viszonyának a kérdésére is.¹⁹ Ez a válasz nem merülhet ki abban, hogy pusztán regisztráljuk a hivatásos művészetből a folklór művészetbe áramlás (a folklorizáció) vagy a folklór művészetből a hivatásos művészetbe kerülés (a folklorizmus) eseteit, hanem teoretikusan is össze kell hasonlítanunk e két pólust. Az összehasonlítás során két irányban is túlzásba eshet a kutatás: az egyik vélemény a hivatásos művészet rovására a folklór művészetet emeli ki, és csak benne fedez fel bizonyos, éppen a leglényegesebbnek tartott értékeket — a másik vélemény éppen fordítva, a folklór művészetet csupán a hivatásos művészet elrontott hulladékának tekintti. Mivel e kétféle vélemény képviselői gyakran politikai előítéletektől vezetettve hozták meg túlzó ítéletüket, a kérdés eldöntése gyakran összekapcsolódott a folklór vagy a hivatásos művészet általában vett értékére vonatkozó véleményekkel is.

A szovjet folklorisztikában hosszú ideig élt az a vélemény — amelyet a legkövetkezetesebben Gorkij képviselt —, hogy minden művészet alapja a népművészet (a folklór művészet), amely a hivatásos művészet számára is az egyetlen, nélkülözhetetlen forrás. E nézet szembeállította a folklór demokratizmusát a hivatásos művészet arisztokratizmusával, és minden tekintetben az előbbinek ítélte oda a pálmát. Ma már tudjuk, hogy a szovjet folkloristák számára mennyire kapóra jött Gorkij ilyen túlzó lelkesedése. Az Októberi Forradalom után ugyanis egyre több olyan hang bukkant fel amely követelte a folklórnak, mint egyetlen reakciós, múltbakivánkozó jelenségnek a felszámolását. Erre reakcióként 1934-ben az első szovjet írókongresszuson Gorkij referátumában védte meg a folklórt.²⁰ A védelem hatására a

¹⁷ В. Е. Гусев: О художественном методе народной поэзии. Русский Фольклор 5 (1960) 25—55.

¹⁸ П. Г. Богатырев: Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. В: Доклады... на IV Международном съезде славистов. М., 1960. 211—251. — В. В. Виноградов: Стилистика — теория поэтической речи — поэтика. М., 1963. — П. Д. Ухов: Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин. Русский Фольклор 2 (1957) 129—154. — Цвіркунов: Сюжет. Деякі питання теорії. Київ, 1963. — (Н. И. Кравцов ред.): Фольклор как искусство слова. М., 1966.

¹⁹ М. Я. Мельц: Фольклор и русская советская литература. (Библиография) 1956—1960. Русский Фольклор 7 (1963) 382—402. — В. М. Сидельников: Писатель и народ. М., 1962. — Сборник «Русская советская поэзия и народное творчество». М.—Л., 1963. — Сборник «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя.» М., 1964.

²⁰ Gorkij és a folklór kapcsolatának kérdéseiről összefoglalás: Н. Ф. Матвийчук: Творчество М. Горького и фольклор. Киев, 1959. — М. Горький о литературе, Москва, 1961.

támadók elhallgattak, a folkloristák pedig hozzáláttak, hogy bebizonyítsák: a folklór egészében haladó, demokratikus, realista jelenség. Ez az igyekezet a folklór meghamisításához vezetett. A szovjet folklorisztika utóbbi évtizedében kezdtek meg e hamisítások leválasztását. E munkában már eddig is sokat tettek a szovjet folkloristák, mégis azt kell mondanunk, hogy bizonyos kérdésekben továbbra is túlértékelik a folklórt.

A mai szovjet folklorisztika kimutatta, hogy a folklór nem egynemű jelenség. Művészi módszerére nem mindig jellemző a realizmus (a feudalizmus időszakában a fantasztikus hiperbolizáció uralkodik benne), és főként a vallással összefonódott folklór alkotások esetében a demokratikus, osztályharcos, haladó jelleget sem vehetjük gyakran észre. A helyesbítés ilyen értelemben elfogadható, csupán kevés: e javított elgondolás értékelés-része is korrekcióra szorul. *A német ideológiának* a világtörténelemről szóló részében Marx nyomtatékosan hangsúlyozza: „Az uralkodó osztály gondolatai minden korszakban az uralkodó gondolatok, vagyis az az osztály, amely a társadalom uralkodó *anyagi* hatalma, az egyszersmind uralkodó *szellemi* hatalma is.”²¹ Eszerint egy adott történeti korszakban a legfejlettebb művészet sosem lehet az elnyomott osztály művészete (a folklór művészet), hanem az uralkodó osztály művészete (a hivatásos művészet). Ezt a tényt különben mindenki jól ismeri: nem a folklórban bukkan fel a realizmus, nem itt jelennek meg először és a legnagyobb következetességgel a nyíltan osztályharcos alkotások; a stílus, a műfaj, a szerző — és általában mindazok a minőségek, amelyeket a művészettudományok értékelni tudnak — jóval fejlettebb fokon jelennek meg a hivatásos művészetekben, mint a folklórban. Nyilvánvaló az is, hogy mindennek társadalomtörténeti oka és magyarázata van: az uralkodó osztályok keretein belül alakul ki a munkamegosztás során a hivatásos művész, aki eo ipso magasabb művésziségű alkotást produkál, mint bármely tehetséges amatőr. Természetesen e megkülönböztetés csak a hivatásos és a nem-hivatásos művészet egészére áll, és nem zárja ki azt, hogy egyes művek esetében módosuljon is az eredmény. Ami azonban a folklór és a nem folklór egészének értékelését illeti, itt kétségtelenül alkalmaznunk kell. Ilyen értelemben nem következetes a Gorkij-felfogás korrekciója a mai szovjet folklorisztikában. Nem csupán arról van szó, hogy a folklór *egyes* rétegei nem jobbak a hivatásos művészetnél, hanem arról, hogy a folklór *egésze* sem jobb a hivatásos művészet egészénél. Konkretizálva ezt a felismerést, ugyanezt mondhatjuk el a folklór és a hivatásos művészet művészi módszeréről, stílusáról, általában minden tartalmi és formai jellemzőjéről. Nagyjelentőségű végül e felismerés a folklór és nem folklór művészi minőségek geneziséét illetően is. Mivel azonban napjaink szovjet folklorisztikája e ponton a másik oldalról közelíti meg ez utóbbi kérdést, ezért csupán utalunk az ebből következő kutatási lehetőségekre.

Az eddigiekhez még egy további következtetés kapcsolódhatik. Ha ugyanis a folklórt csak az osztálytársadalmak időszakában előfordulónak tesszük fel, el kell választanunk a korábbi művészeti, ideológiai jelenségek-től. A mai szovjet folklorisztikában ez az elválasztás nem következetes, olykor csupán egyes részletmegállapításokra vonatkozik, és ez a konkrét kutatások során nem egyszer terminológiai vagy koncepcióbeli zavarokhoz vezet. (Erre a kérdésre később, a hősepika és a mese kialakulásának korábbi

²¹ KARL MARX és FRIEDRICH ENGELS Művei. 3. k. (1845—1846). Bp. 1960. 45.

szakaszaira vonatkozó vizsgálatok bemutatásánál még visszatérünk.) Az osztály nélküli társadalmakban a „folklór” sajátosan más az osztálytársadalmak folklórjához viszonyítva: pontosabban ilyen értelemben véve az előbbi fokon szigorúan meghatározott folklór nincs is. A kutatás már régen rámutatott (nem utolsósorban éppen az orosz Veszeloovszkij műveiben), hogy az egyes műfajok és művészetek az őstársadalmak időszakában még nem különülnek el egymástól, hanem ekkor olyan, szinkretisztikus művészet él, amelyben például ének és szöveg, tánc és zene elválaszthatatlanok egymástól. A szinkretizmust még további vonásokkal is jellemezhetjük. Nemcsak hogy ekkor az egyes műfajok és művészetek nem váltak még el egymástól, hanem még a művészet sem vált el a vallástól, a szokásoktól, a mindennapi praktikus cselekedetektől, vagy éppen a köznapi tudat és a tudomány legkorábbi csíráitól. Az az alkotás, amelyet a kutató olykor egyszerűen népköltészetként interpretál, ugyanakkor zene és tánc, előadóművészeti tény, egy rítus végrehajtása, munkakooperáló faktor és gyermeknevelő alkalom egyszerre. A szinkretizmus másik, természetesen megnyilatkozása e fokon az, hogy még nem fejeződhetnek ki a későbbi osztálytudatok közti különbségek, a hivatásos ideológia és a köznapi gondolkodás közötti ellentétek sem. Ezt az ideológiai szinkretizmust rendkívül nagy jelentőségű ténynek tarthatjuk, és tüzetes vizsgálatának szükségességét nem is kell külön indokolnunk. A mai szovjet folklorisztika egyes részletkérdésekben meg is teszi e különbséget, máskor azonban megfeledezni látszik arról. A vallás kategóriájával szemben általában ismert kategória a „valláselőtti”²² fokozaté, ugyanakkor azonban a művészethez viszonyítva egy „művészetelőtti”²³ korszakról nem esik szó, sőt egyes megjegyzések azt a látszatot keltik, mintha a művészet örök kategória lenne. Azért fontos hangsúlyoznunk ezt az ellentmondást, mivel a szovjet népköltészetkutatás éppen legújabbban ismét fokozott mértékben etnológiai megalapozottságú, s gyakran tárgyalja a természeti népek és az archeológiai leletek folklórjának problémáit. Amennyire helyes ez a területtagítás, annyira nélkülözhetetlen a kutatásban az, hogy az emberi társadalom fejlődésében bekövetkező legnagyobb arányú változások nyerjenek bennük hangsúlyt.

Ami a folklór, pontosabban a népköltészet elmúlását illeti, e kérdésről különösen újabbban számos munka látott napvilágot. Ezek általában abból indulnak ki, hogy a feudalizmus paraszti folklórja után újabb folklórjelenségek is megfigyelhetők. Ilyennek tekintik a munkásfolklórt, az antifasiszta harcok és a Szovjetunióban főként a második világháború népköltészetét. Mindezek alapján megállapítják, hogy a folklór ma sem szűnt meg.²⁴

²² Ю. П. Францев: У истоков религии и свободомыслия. М., 1959. — В. Ф. Зыбковец: Дорелигиозная эпоха. М., 1959. — С. А. Токарев: Религия в истории народов мира. (Изд. 2-ое). М., 1965; Ранние формы религии и их развитие. М. 1964.

²³ Ezt a terminust a társadalomtörténeti—tudattörténeti munkák használják, például: А. Г. Спиркин: Происхождение сознания. М., 1960.

²⁴ М. Я. Мельц: Актуальные проблемы современного народного творчества. Материалы для библиографии. Русский Фольклор 9 (1965) 322—330. — Проблемы современного народного творчества (= Русский Фольклор 9 (1964)). — Р. Р. Гельгардт: О сравнительном изучении рабочего фольклора. Советская Этнография 1962. № 5. 3—14; Об изучении рабочего фольклора. Русский Фольклор 8 (1963) 215—228. — А. И. Лазарев: Эстетическая природа рабочего фольклора. Русский Фольклор 10 (1966) 43—62. — А. И. Нутрихин: Песни русских рабочих (XVIII — начало XX века). М.—Л., 1962. — Сборник «Устная поэзия рабочих России.» М.—Л., 1965. — В. А. Келдыш: Проблемы дооктябрьской

A ténybeli következtetés helyes, ugyanakkor nyitva marad az a probléma, hogy egyáltalán megszűnik-e a folklór valamikor. Ezzel kapcsolatban a nemzetközi folklorisztika (valamint a szociológia és kultúra-elmélet) egyes köreiből térőek a vélemények. Egyesek azt állítják, hogy a folklór már a kapitalizálódással eltűnik, mások csupán a huszadik századi kapitalizmust tartják a folklór sirásójának. Ismét mások hisznek a folklór valamiféle továbbélésében. Arra nézve sincs egységes vélemény, hogy mi foglalja el a megszűnő folklór helyét. Egyesek a hivatásos művészet, illetve a közoktatással elterjesztett műveltség termékeinek az elterjedésében látják a folklór végét. Mások véleménye szerint a tömegkultúrának nevezhető jelenségcsoport a folklór helyének örököse. Ez utóbbi kérdésekben a szovjet folklorisztika közvetlenül nem foglalt állást, jóllehet az erre készíthető jelenségek a Szovjetunió kulturális fejlődésében is egyre inkább megtalálhatók.

Összefoglalásként azt mondhatjuk, hogy a mai szovjet folklorisztika elsősorban azzal a korszakkal foglalkozik, amelyben a folklór tagadhatatlanul létező jelenség. Többnyire kitekint ennek előzményeire is, kevésbé érdeklődik viszont a folklórt követő, azt felváltó jelenségek iránt.

A népköltészet-történeti kutatások elsősorban az epika vizsgálatán alapulnak, és Zsirmunszkij²⁵, Propp²⁶, Asztahova²⁷, Pomeranceva²⁸, Meletyinszkij²⁹, Putyilov³⁰, Szokolova³¹, Anyikin³², Novikov³³ és mások³⁴ kutatásai

пролетарской литературы. М., 1964. — Н. В. Осьмаков: Поэзия революционного народничества. М., 1961. — Сборник «Народные театры» М., 1962. — Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.—Л., 1964.; (Э. В. Померанцева ред.) Современный русский фольклор. М., 1966.

²⁵ В. М. Жирмунский: Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960; Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—; 1962.

²⁶ В. Я. Пропп: Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946., Русский героический эпос. (1-ое изд. Л., 1955. — 2-ое изд. М., 1958); Путилов, Б. Н.: Былины. I—II. М., 1958.

²⁷ А. М. Астахова: Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск. 1948; Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.—Л., 1962.; Былины. Итоги и проблемы изучения. М. Л., 1966.

²⁸ Э. В. Померанцева: Русская народная сказка. М., 1963; Судьбы русской сказки. М., 1965. — Pomeranzewa, Elna.: Russische Volksmärchen, Berlin, 1964.

²⁹ Е. М. Мелетинский: Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958; О генезис и путях дифференциации эпических жанров. Русский Фольклор 5 (1960) 81—101; Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963; Народный эпос. В: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. 50—96.

³⁰ Б. Н. Путилов: Былины. Л., 1957. — А. Д. Евгеньева—Б. Н. Путилов: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958. — Б. Н. Путилов—Б. М. Добровольский: Исторические песни XIII—XVI веков. М.—Л., 1960. — Б. Н. Путилов: Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., 1960.; Народные исторические песни. М.—Л., 1962; — Славянская историческая баллада. М.—Л., 1965.

³¹ В. К. Соколова: Русские исторические песни XVI—XVIII вв. М., 1960; О некоторых закономерностях развития историко-песенного фольклора у славянских народов. Доклады ... У Международного съезда славистов. М., 1963. 462—482.

³² В. П. Аникин: Русская народная сказка. М., 1959; Русский богатырский эпос. М., 1964.

³³ Н. В. Новиков: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.—Л., 1961. — Н. В. Новиков: О специфике образа в восточнославянской сказке. (Кашей бессмертной). Русский Фольклор 10 (1966) 149—175.

³⁴ А. М. Астахова—В. В. Митрофанова—М. О. Скрипиль: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. М.—Л., 1960. — А. М. Астахова—Э. Г. Бородина—Морозова—Н. П. Колпакова—Н. К. Митропольская—Ф. В. Соколов: Былины Печоры и Зим-

nyomán a mai szovjet folklorisztikában szabályos evolúciós sémát dolgoztak ki az epikus műfajok társadalomtörténeti egymásutánjáról. Eszerint az osztály nélküli társadalomban minden későbbi folklórepika kezdetei megtalálhatók a mitológikus epika formájában. A mitológikus epika a vallás-előtti periódus terméke, a benne kifejeződő társadalmi egység a nemzetség. Termékei az ősök-ről-kultúrhéroszokról szóló történetek, amelyek igen kezdetlegesen sokoldalú jellegűek: megtalálhatók köztük a későbbi hősepika, a későbbi hősmese, a humoros anekdoták és állatmesék előzményei. A kultúrhérosz körül csoportosuló történetek ciklizációja során alakul ki a hősepika. Ugyancsak ebből a hagyományból bontakozik ki a mesék legrégibb válfaja, a varázsmese is. Ennek a hőse azonban nem a kiemelkedő kultúrhérosz, hanem az egyszerű ember (az egyénnek mint az epika tárgyának ez a legkorábbi típusa). A varázsmese jellemző vonása az, hogy hőse nem aktív, inkább passzív. Az események nem egy hős, hanem maga az epikus téma (pontosabban annak egy meghatározott része: a szüzse) körül bonyolódnak. A mese jellemző társadalmi keretévé a család válik, a mesehős helyzetét családon belüli szerepe jelöli ki (legkisebb gyerek, árva, férj, feleség, vő, gyerek). Természetesen van átmenet is a mese és a voltaképpeni hősepika között: ez a hősmese kategóriája, amely egyfelől a varázsmeséhez, másfelől a verses hősepikához közvetlenül kapcsolódik. A verses hősepika igazi korszaka az osztálytársadalom felbomlásának, a katonai demokráciának az időszaka. Ebben az időszakban még elég határozottak a közösségi kötelékek ahhoz, hogy ne individuális vagy osztályok szerinti, hanem „össznépi” jellegű legyen a költészet, ugyanakkor az egyéniség már olyannyira megszabadult a közösség béklyóitól, hogy köréje kijegecesedhet a hősepika egész nagyterjedelmű eseménysorozata. Az osztálytársadalmakban ez a már korábban kialakult hősepika változik tovább. Az eddigi folklór epika irodalmivá (könyveposszá, udvari eposszá) válik, amelynek tematikája is történetibb jellegű, olykor egészen panegirikusz-szerű. Az abszolút monarchiák megjelenése idején virágzik fel a verses epika legkésőbbi válfaja, a történeti ének. Ennek elmúlása már szinte a szemünk előtt, a kapitalizálódás időszakában történik. A történeti énekkel egy időben jelenik meg a ballada. A balladának több rétege van, amelyek egymáshoz viszonyítva is különböző fejlődési szakaszokat képviselnek.³⁵ A verses epika végét jelzik bizonyos líriko-epikai és epiko-lírai műfajok is. Ezekben (románcok, sirató-balladák, narratív lírai dalok) részint az epikus dalok telítődnek lírai tartalommal, egyes lírai betétek önállósodnak, másrészt — később — a még meglevő epikus dalok megformálására hat a már kialakult lírai műköltészet és lírai népköltészet. Az úgynevezett városi epikus folklór már ezt a kései hagyományt is legfeljebb csupán töredékeiben tartalmazza.

него берега (новые записи). М.—Л., 1961. — Б. И. Богомолов: Былины. Л., 1954. — П. Д. Ухов: Былины. М., 1957. — Ezen kívül még számos kutató (D. Sz. Lihacsov, R. Sz. Lipec, V. G. Bazanov, M. O. Szkrípil, P. N. Popov, V. V. Mitrofanova, Sz. I. Azbelev, Sz. F. Baranov, V. V. Korguzalov, B. N. Kirdan és mások) foglalkoztak e kérdésekkel, műveikre a már felsorolt munkák hivatkoznak.

³⁵ Д. М. Балашов: Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике. В: Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск., 1962. 62—79; Народные баллады. М.—Л., 1963; Баллада о гибели оклеветанной жены. (К проблеме изучения балладного наследия русского, украинского и белорусского народов.) Русский Фольклор 8 (1963) 132—143. — Н. И. Кварцов: Славянская народная баллада. Ученые Записки Института Славяноведения 28 (1962) 240—238.

Az epikus hagyomány történeti útjának ilyen felvázolása szembe állítja a mai szovjet folklorisztikát a nemzetközi epika-kutatás történeti és mitológiai (valamint neo-történeti és neo-mitológiai) irányzataival. Az így kidolgozott új fejlődési séma társadalomtörténeti jellegű, és elsősorban a verses epika adatain alapul. A prózai alkotások közül a mese két korábbi változatának (varázsmese és hősmese) egymástól való megkülönböztetése történt meg. A feudalizmus korának új mesei műfaja (a kalandmese) már kívül esik a szovjet folklorisztika eddigi vizsgálatain. A mondák részletesebb vizsgálata, műfaji és történeti rétegeinek a kimutatása is hiányzik a mai szovjet folklorisztika eddigi tevékenységéből. E téren is csupán a legrégebbi kezdeményekre vonatkozóan történtek kutatások, az előbb említett keretben. Külön kérdés a rövidebb epikus történetek (anekdoták, szatirikus és tréfás mesék, időben később pedig a viccek) vizsgálata. E témakörből a szatirikus mesék³⁶ vizsgálata történt meg eddig, különös tekintettel arra, hogy éppen ez a műfaj igen alkalmas arra, hogy benne kifejeződjék a folklór antiklerikális és antifeudális jellege. A kisepikai műfajok néven összefoglalt hagyománytömb (találós kérdések, szólások, közmondások) kutatói eddig elsősorban anyagrendező és publikáló tevékenységet folytattak.³⁷ Rámutattak e műfajok társadalmi szerepére, a belőlük kirajzolódó világszemléletre és népi etikára, gondolkodásmódra — történeti és összehasonlító vizsgálatokkal azonban eddig nem foglalkoztak.

A lírai folklór kutatása különösen az utóbbi években vett nagy lendületet. Számtal gyűjtemények jelentek meg a Szovjetunió sok népének dalaiból, és főként az orosz lírai dalok történeti rétegeinek kutatása nemzetközi viszonylatban is sok tanulságos eredménnyel járt.³⁸ Ezek közül a legfontosabb az általában líra néven összefoglalt folklór két nagy csoportra: az alkalmi lírára és a voltaképpeni népdalokra osztása. Az előbbi csoportba tartoznak az ünnepi szokások dalai (jeles napok, lakodalom, születés, temetés dalai), a munkadalok, játékdalok, és még néhány dalfajta (például a bölcsődalok). Az utóbbiakhoz sorolhatjuk a túlnyomó többségükben szerelmi tárgyú, komoly vagy gúnyos, víg vagy szomorú népdalokat. Az előbbi csoport kialakulásának idejét igen régre tehetjük. A voltaképpeni népdalok az orosz folklórban viszont csak a XVIII. századtól alkotnak külön műfajt, ezt megelőzően sem szövegeik, sem dallamaik mai tipikusságukban nem fordultak elő. Ez a tény igen nagy jelentőségű a nemzetközi líra-kutatás számára is. A részletvizsgálatok különben kiterjedtek a dalok tematikájára, formájára (ezen belül főként a kompozíció és a verselés kérdéseire), szimbolikájára és a falusi életben betöltött szerepükre. Segítségükkel időben és területileg pontosabban ismerjük a XVIII. századtól napjainkig terjedő kor szak dalainak életét. Külön vizsgálatok foglalkoznak a munkásmozgalom,

³⁶ Дм. Молдавский: Русская сатирическая сказка. М., 1958. — В. П. Адрианова-Перетц: Русская демократическая сатира XVII века. М.—Л., 1954.

³⁷ В. П. Аникин: Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957. — М. Я. Мельц—В. В. Митрофанова—Г. Г. Шаповалова: Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков. М.—Л., 1961.

³⁸ В. М. Сидельников: Русская народная песня. Библиографический указатель 1735—1945 гг. М., 1962. — К. В. Чистов: Причитания. Л., 1960. — В. Я. Пропп: Народные лирические песни. Л., 1961. — В. М. Сидельников: Поэтика русской народной лирической песни. М., 1959. — Н. П. Колпакова: Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962. — С. Г. Лазутин: Русские народные песни. М., 1965.

a partizánok, a polgárháború és a Nagy Honvédő Háború dalaival. Az egyes műfajok közül a katonadal és az általában csaszтуска néven összefoglalt rögtönzött lírai röpdalok a leginkább feldolgozottak.³⁹ Mindazonáltal a folklór líra területén a szovjet kutatók még nem általánosították kellőképpen felismeréseiket, és a lokális meg nemzeti határoeltságú kutatások mellett egyelőre hiányoznak a nagyobb szemhatáru, komparatista tanulmányok.

A folklór dráma tágabb értelemben magába foglalja a dramatikus jellegű cselekmények egész sorát: ünnepi és munka közbeni szokásokat, játékokat, tréfás utánzásokat és a színpadon előadott színjátékokat is. Szűkebb értelemben csak az utóbbira: a bábokkal vagy színészekkel előadott drámai szövegekre vonatkozik. A tágabb kategória szerint a Szovjetunió majd minden népe rendelkezik folklór drámával, a szűkebb fogalmazás esetében azonban csupán néhány kaukázusi, belső-ázsiai és szláv népnél találhatunk folklór színdarabokat. Ezek közül különösen jól feldolgozott az orosz bábszínház és népi színjátszás. Az orosz bábszínház (amelynek legismertebb, központi figurája a Petruska) voltaképpen a XVI. századtól virágzik, és eredetében aligha teljesen népi. A színészes orosz folklór dráma a XVIII. századtól ismert, és ez is nemzetközi irodalmi hatások eredményeként jött létre. Az utóbbi évtized szovjet folklór kutatása anyaggazdag monográfiákban mutatta be e hagyomány közvetlen életútját.⁴⁰ Foglalkoztak ezen kívül a szovjet kutatók a színjátszás általában vett eredetének kérdésével is. E problémán az osztálytársadalmakat megelőző korszak munkaszokásainak a feltárásával igyekeztek megoldani.⁴¹ Az ünnepi szokások közül főként a földműveléshez kapcsolódóakat dolgozták fel tüzetesen.⁴²

E futólagos szemle teljes képet nem adhatott a mai szovjet folklorisztikáról. Igen nehéz például hozzáférni a nem orosz nyelvű publikációkhoz, és általában a nem központi jellegű kiadványokhoz. Egy-egy külön szemle feladata volna bemutatni a mai balti, kaukázusi vagy belső-ázsiai folklorisztikai irányzatokat és műveket. Külön kérdés lenne az ukrán és bjelorusz folklorisztika mai helyzetképeinek a megrajzolása is.⁴³

Egyes pontokon azonkívül éppen most éles viták vannak a szovjet folklorisztikán belül is, és ezek előtte előtt végleges képet nem formálhatunk a bennük kirajzolódó elképzelésekről. Ezek a viták és nézeteltérések olykor igen jelentős kérdés körül zajlanak (egyéniesség és közösség szerepe a

³⁹ Э. И. Власова—А. А. Горелов: Частушки в записях советского времени. М.—Л., 1965. — В. Ф. Боков — В. С. Бахтин: Частушка. М. — Л., 1966.

⁴⁰ П. Н. Берков: Русская народная драма XVII—XX веков. М., 1953. — В. Н. Всеволодский-Гернгросс: Русская устная народная драма. М., 1959.

⁴¹ А. Д. Авдеев: Происхождение театра. Л., 1953.

⁴² В. И. Чичеров: Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957. — В. Я. Пропп: Русские аграрные праздники. Л., 1963.

⁴³ A nemcsak orosz folklórral foglalkozó munkák közül a fontosabb összefoglalások (ezen kívül természetesen rendkívül sok részletmonográfia, lokális összefoglalás ismert még): В. Я. Мельц: Славянский фольклор. 1945—1956. (Библиография). Русский Фольклор 3 (1959) 404—444; Фольклор западных и южных славян. 1957—1961. (Библиография). Русский Фольклор 8 (1964) 399—434. — П. Г. Богатырев: Эпос славянских народов. Хрестоматия. М., 1959. — Сборник «Основные проблемы эпоса восточных славян.» М., 1958. — В. К. Соколова—В. И. Чичеров: Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. М., 1951. — Сборник «Славянский фольклор и историческая действительность.» М., 1965. — Сборник «Вопросы изучения эпоса народов СССР.» М., 1958. — Народная поэзия славян. Русский Фольклор 8 (1963).

folklór alkotások létrehozásában,⁴⁴ az epikus folklór létrejöttének útjai).⁴⁵

A szovjet folklorisztika jelenleg uralkodó felfogása, irányzata mintegy évtizede formálódott ki határozott iskolává. Újabban mind több jel mutat arra, hogy valamilyen változás várható e területen. Éppen ezért nem felelkezhetünk el arról, hogy megállapítsuk: az utolsó évtized szovjet folklorisztikája nagy lépést tett előre a folklór-kutatásban. Mindaz, amiben különbözik az előző korszaktól, fejlődésnek, helyes irányú változásnak nevezhető. Közelebb került a folklór a filológiai és történeti kutatáshoz, módszertanilag legnagyobb eredmény pedig az összehasonlító kutatások nagyarányú kifejlesztése, ezen belül különösen a genetikus-összehasonlító és a tipológikus-összehasonlító vizsgálatok metodikájának kidolgozása. E téren a mai szovjet folklorisztika a ma ismert legjobb, legkorszerűbb elveket követi. Jelentékeny változás következett be a folklór-elmélet területén is. Itt azonban még számos megoldandó kérdés áll a kutatók előtt. A mai folklór-elmélet hasonlíthatatlanul közelebb áll a tényekhez, mint az ezt megelőző korszaké, mégis több olyan kérdés van, amelyekkel kapcsolatban akár vitatkozhatnánk is a mai szovjet folklorisztika felfogásának képviselőivel. A formai-morfológiai vizsgálatok pedig igencsak elhanyagoltak — a többi területhez viszonyítva. Örvendetes a szovjet folkloristák közeledése a nemzetközi keretekben folyó tudományos munkálatokhoz, itt azonban ma még nincs olyan nagy szerepe a szovjet tudománynak, amint azt jelentősége és elérhető eredményei alapján elvárhatnók. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy néhány kivételtől eltekintve az utóbbi években nagymértékben csökkent a szovjet folklorisztika iránti elvtelen rajongás és az indokolatlan gáncsoskodás. Mindennek bizonyára az az oka, hogy megnövekedett a valódi tudományos eredmények száma, megelégnültek a szovjet folklorisztika belső vitái. Az utóbbiaktól elsősorban nem azt várjuk, hogy felszámolják a mai szovjet folklorisztika elgondolásait, hanem hogy tovább folytassák azokat. Nem egy eltévesztett irány kijavítását, hanem az eddigi eredmények jelentős továbbfejlesztését reméljük az elkövetkező évtized szovjetunióbeli folklorisztikájától.

⁴⁴ В. П. Аникин: Об антиисторизме в изучении традиционного фольклора. Русский Фольклор 6 (1961) 38—57. — А. Н. Нечаев: О тождестве литературы и фольклора. В: Вопросы народно-поэтического творчества. М., 1960. 127—145. — В. П. Аникин: Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре. Русский Фольклор 5 (1960) 7—24. Ezt vö. V. P. Anyikin: A szóbeli költői alkotás, a variáns és a verzió a folklór kollektivitás-elméletének megvilágításában. Ethnographia, 75 (1964) 350—361. — П. Г. Богатырев: Традиция и импровизация в народном творчестве. М., 1964. В. Е. Гусев: О коллективности в фольклоре. Русский Фольклор 10 (1966) 3—27.

⁴⁵ К. С. Давлетов—В. М. Гацак: О происхождении народного героического эпоса. Русская Литература 1962. № 2. 76—86. — К. С. Давлетов: Фольклор как вид искусства. М., 1966. 65—127. — У. Б. Далгат—Н. В. Кидайш-Покровская—И. В. Пухов: В плену предвзятой схемы. Советская Этнография 1965. № 5. 94—113. — Ehhez a vita, amely részben kitér a korábbi véleménykülönbségekre is: Советская Этнография 1966. № 1. 89—104; № 2. 85—100; № 3. 92—100.; № 6. 43—46. — A vita zárócikke magyar fordításban olvasható: Ethnographia 76 (1967) 1. sz.

I^{er} Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes.

Sofia, 26. VIII. — 1. IX. 1966

A KONGRESSZUS NÉGY SZAKOSZTÁLYÁNAK MUNKÁJÁRÓL

Irodalom

Az UNESCO támogatásával 1966. augusztus 26-a és szeptember 1-e között Szófiában megrendezett I. Balkán kongresszuson huszonnégy európai és tengerentúli ország közel ezer tudósa vett részt. A találkozó egyike volt az esztendő legjelentősebb szimpozionjainak. A kongresszus munkája tizenegy szekcióban folyt, amelyek közül egy az archeológia, négy a történettudomány (antik történelem, középkor, XV–XVII. század, XVIII–XIX. század első fele, XIX. század második fele és XX. század), egy-egy pedig az irodalomtörténet, folklór, néprajz művészettörténet és nyelvtudomány kérdéseivel foglalkozott. Már a szekciók megoszlásából is világosan kitűnik, hogy a kongresszus érdeklődésének homlokterében a történettudomány állott, s a többi tudományág, így az irodalomtörténet is, inkább annak csak kiegészítője, színezője volt. Még szembezőköbb ez az aránytelődés, ha a szekciókban meghirdetett előadások számát is figyelembe vesszük. A több mint félezer előadásnak 55%-a volt történeti, 20%-a nyelvészeti és mintegy 6–6%-a irodalomtörténeti, folklorisztikai, néprajzi és művészettörténeti tárgyú. A szimultán ülésező szekciók mindegyikében az előadások általában igen élénk érdeklődés és viták kíséretében zajlottak le.

Az irodalomtörténeti szekció plénáris ülésén *A. Mirambel* (Franciaország), *E. Georgiev* (Bulgária) és *C. Dimaras* (Görögország) a Balkán népeinek a XVIII. századtól napjainkig terjedő irodalmi fejlődéséről és ennek a többi irodalmakhoz való viszonyáról tartottak előadást. E témával kapcsolatos vita során merült fel annak a szükségessége, hogy az egyes balkáni országok tudósai között a kutatómunkát koordinálni kellene azokon a területeken, amelyek közösen érdeklik a Balkán népeit. Ez jelentős mértékben elősegítené a kutatások eredményességét, különösen ha e munkákat egy referáló folyóirat is támogatná. E folyóirat tervét a többi szaktudomány képviselőivel egyetértésben úgy kellene kidolgozni, hogy ez a folyóirat az összes balkanisztikai tudományágak közös orgánusaként jelenne meg. E terv mellett felvetődött egy másik javaslat is, egy olyan időszak bibliográfiai kiadvány megindításáról, amely a Balkán népeinek egymás közötti kölcsönös megismerését szolgálná, a fordításirodalmat és a balkanisztikai tárgyú tanulmányokat és könyveket ismertetné.

Az irodalomtörténeti szekció első napi munkájában az elméleti kérdések megvitatása állott előtérben. *S. E. Siyavuşgil* (Törökország) a balkáni irodalmak összehasonlító történetének alapkérdéseiről, *G. Dimov* (Bulgária) pedig a bolgár irodalomtudomány és a balkáni irodalmak komparatista vizsgálatáról beszélt. Különösen a közös tipológiai vizsgálatok fontosságát hangsúlyozták. Ugyanezen az ülésen *I. M. Septunov* (Szovjetunió) a Szovjetunió és a Balkán kulturális kapcsolatairól számolt még be a fordításirodalom alapján.

Az irodalmi kapcsolatok, irányzatok és jelenségek történetével és egyes írók munkásságával foglalkozó előadások általában négy nagy problémakör szerint oszlottak meg:

1. A felvilágosodás előtti régi korszak irodalmáról viszonylag kevés előadás hangzott el. *Vl. Vavrinek* (Csehszlovákia) Konstatin és Method ó-egyházi szláv életrajzá-
nak irodalmi jellegzetességeit mutatta be; *Varjas B.* (Magyarország) a magyar reneszánsz
epika délszláv vonatkozásait elemezte; Gregorij Camblak irodalmi munkásságát *P. Rusev*
(Bulgária) és *P. S. Năsturel* (Románia) méltatta; *D. Petkanova* (Bulgária) a XVI – XVIII.
századi bolgár irodalomban érvényesülő görög hatásokról számolt be.

2. „A felvilágosodás a balkáni népek irodalmában” tárgykörből több érdekes elő-
adás került felolvasásra. Ennek általános kérdéseivel foglalkozott az egész Balkánra
kiterjedőleg *E. Georgiev* (Bulgária) és *A. Schmaus* (NSZK). *V. Bechyňova* (Csehszlovákia) a
felvilágosodás irodalmi irányzatait ismertette. Az angol felvilágosodás íróinak szerepéről
beszélt a délkelet-európai irodalomban *A. Duřu* (Románia). A görög felvilágosodás német
kapcsolatait világosította meg *I. Irmischer* (NDK). Az albán felvilágosodás nagy alakjáról
Kavaliottiról emlékezett meg *A. Uçi* (Albánia).

3. A XIX. század irodalmi kérdéseire a következők szóltak hozzá: *D. Nedeljković*
(Jugoszlávia), aki a szerb realizmust hasonlította össze a francia és orosz realizmussal;
L. Cvetkov (Bulgária) Gogol realizmusának hatását mutatta be a balkáni irodalomban;
K. Akyüz (Törökország) a liberalizmus eszméinek elterjedését vizsgálta a török irodalom-
ban; *G. E. Serkova* (Szovjetunió) az albán romantika olasz vonatkozásait fejtegette; *V.*
Vuletić (Jugoszlávia) Szvetozar Marković és Hriszto Botev kapcsolatát ismertette. *Ž.*
Milisavac (Jugoszlávia) és *G. Veselinov* (Bulgária) Jovanović-Zmaj költészetének bolgár
és szerb vonatkozásait méltatta; *I. Kaynak* (Törökország) a XIX. századi bolgár irodalom
török elemeivel foglalkozott; *N. Dragova* (Bulgária) a román hatásokat vizsgálta a bolgár
színháztudásban és drámában.

4. A balkáni népek XX. századi irodalmának kérdéseit megvilágító előadásokat
tartottak *R. Brahimi* (Albánia), aki az egyén és társadalom viszonyának ábrázolását
tárta fel a mai albán irodalomban; *Pálffy E.* (Magyarország) az ember és társadalom rajzát
elemezte Tudor Mușatescu és Branislav Nușić színműveiben; *Z. Dumitrescu-Bușulenga*
(Románia) a mai román irodalom kelet-európai sajátosságait emelte ki előadásában; *B.*
Niçev (Bulgária) a balkáni szatíra sajátos típusait próbálta meghatározni; *A. Sahimis*
(Görögország) a mai görög regényirodalom, *D. Bynum* (USA) pedig a mai délszláv iro-
dalom új vonásait rajzolta meg; *Bojtár E.* (Magyarország) a kelet-európai expresszionizmus
jelentkezését vázolta a bolgár lírában. — Az egyetlen stílustörténeti előadás *A. Guillerrou*
(Franciaország) tanulmánya volt Eminescu költői nyelvének neologizmusairól.

Az előadások témái eléggé tarka képet mutatnak. Nem lett volna-e hasznosabb,
eredményesebb, ha már ezen az első kongresszuson egy vagy két kiemelt irodalomtörténeti
kérdéscsoportot tárgyaltak volna meg az előadások és viták? A következő kongresszuso-
kon mindenképpen ajánlatos lenne ezt a „mindenből egy keveset, de semmit részletesen”
módszert elkerülni. A Balkán népeit közösen érdeklő irodalmi problémák jobban, gyor-
sabbban tisztázódnának, ha a jövőbeli kongresszusokon tervszerűen előre meghatároznák a
megtárgyalandó irodalmi témakört. A kongresszusok munkájának ez a profilozása
önmagában is elősegítené a balkáni országokban az irodalomtörténeti kutatómunka
koordinálásának megvalósítását.

Az idei kongresszuson elhangzott sok szép, gazdag tematikájú gondolatébresztő
előadás és vita 1967 – 68-ban folyamatosan kiadásra kerülő gyűjtőkötetekben nyomtatás-
ban is meg fog jelenni.

VARJAS BÉLA

Mintegy 40 etnográfiai és 30 folklorisztikai előadás hangzott el, zömmel két szekcióban (Ethnographie és Folklore). Egy alkalommal a művészeti szekció (Arts) tartott népzenei tárgyú félnapot, néhány előadás pedig a nyelvészeti, irodalmi és történeti szekciókba került. Ennek a fordítottja kivétel számba ment: a néprajzi üléseken néprajzi témák kerültek csak elő.

A tárgyi néprajzi ülésszak több visszatérő témával foglalkozott. Ilyen volt a balkáni népi kultúra egységének illetve vizsgálatának metodológiája (erről a legjelentősebb előadást a bolgár Hriszto Vakarelszki tartotta, hozzászólásaikban pedig főként az intézményvezető szovjet kutatók, J. V. Bromlej és I. M. Septunov, ezen kívül a román delegáció tagjai érintették a problémát), egyes archaikus népszokások, a balkáni pásztorkodás típusainak rendszerezése, valamint a nagycsalád kutatásának kiszélesítése. Módszertani-
lag is igen értékes előadás (Joel Halpern: *A zadruga — amerikai szemmel*) mutatta be a szociológiai, statisztikai és hagyományos néprajzi módszerek összekapcsolásának lehetőségét a népi társadalom-kutatásban. Egy másik, nagy visszhangot kiváltott dolgozat Poulianos előadása volt az Égei-tenger és a Duna közötti népesség antropológiai típusairól. A dolgozatról és a hozzászólásokból úgy látszik, hogy bonyolultabb ez a kép, mint eddig gondolhattuk volna. Magyar részről három előadás hangzott el (Kisbán Eszter: *A déleurópai tejfeldolgozás*. — Földes László: *Az erdélyi vándorjuhászat kutatásának statisztikai forrásai*. — Takács Lajos: *Az írtásos művelés eszközei*.), jó visszhangot keltve. Javaslatként elhangzott az, hogy az AIESEE keretén belül alakuljon meg önálló néprajzi albizottság.

A folklorisztikai előadások legnépszerűbb témája a ballada volt. A bizánci *akritika* felől közelítette meg a román balladát Mihai Pop, a görög és bolgár népballada kapcsolatát vizsgálta a bolgár Arnaudov, a betyár-balladák balkáni elterjedésének kérdéseivel foglalkozott a bolgár Cvetana Romanszka, a falbaépített asszony balladájának vélhető eredetét mutatta be az albán Sako, a Lenore-ballada balkáni elterjedettségét elemezte a müncheni Burkhart, általában vizsgálta a bolgár népballada kapcsolatait a környező népek balladakincsével a bolgár irodalomtörténész Dinekov. Ide vágott Vargyas Lajos előadása: *A magyar népköltészet balkáni kapcsolatai* is. Az előadások általában véve színvonalasak voltak, mégis megjegyezhetjük azt, hogy egy nemzetközi ballada-típusmutató, vagy akár egy, a balkáni balladáról szóló filológiai kézikönyv hiánya gyakran ismétlődést, átfedéseket egymás eredményeinek nem (vagy nem pontos) ismeretét eredményezte.

Visszatérő téma volt még a forradalmi költészet (leginkább a második világháborús partizánköltészet), egyes kisebb epikus műfajok (mese, anekdota). Metodikailag igen értékes volt néhány, tárgyában különálló előadás. A Harvard-egyetem összehasonlító irodalomtörténeti és folklorisztikai tanszékének vezetője, Lord professzor a balkáni népköltészet női sárkányfiguráival foglalkozott, és egészen a korai mezopotámiai hősepikával való rokonításig jutott el. Herbert Peukert jénai professzor folklór lírai kutatásainak egy részletével, a jugoszláv népek lírájának képeivel és metaforáival foglalkozott — voltaképpen deskriptív, már-már strukturalista módszerrel. Josef Matl az európai népkönyveknek a Balkánra való eljutását elemezte, hatalmas bizonyítékanyaggal. A hozzászólások leginkább ezekhez a beszámolókhöz kapcsolódtak. Különösen tanulságos volt Karel Horálek professzor kiselőadása, amelyben felvázolta a balkáni összehasonlító verstan vázlatát. Az utolsó napon a jelenlevők szabad vitát kezdtek, amelyben a balkáni folklorisztika összehasonlító vizsgálatának aktuális problémái kerültek sorra.

A művészeti szekciókban Kretzenbacher professzor a mennybe vezető létra bizánci motívumának európai elterjedését vizsgálta. A tervezett színháztörténeti ülésszak, az előadók távolléte miatt elmaradt. Annál tanulságosabb volt az egymás után

elhangzott 5 népzenei előadás, amelyet tartalmas hozzászólások követtek. (Petrov: *A bolgár zenei folklór történeti rétegei*. — Toncseva: *A bolgár középkori zene egy eddig ismeretlen forrása* (az előadás eredményeit filológiai érvek alapján kétségbevetta Ciobanu professzor és az idézett bolgár neuma-gyűjteményt románnak nevezte). — Kaufmann: *A többszólamú balkáni népzene*. — Ciobanu: *A balkáni népzene nemzetközi kapcsolatai*. — Krader: *A szerb és bolgár lakodalmi szertartásdalok összehasonlítása*.) A felszólalók közül különösen a bolgár Dzsudzsev metrikai megjegyzései voltak értékesek: példákkal mutatta be, hogyan fordul elő a klasszikus görög szövegmetrika a bolgár népdalok dallam-metrikájában.

A folklorisztikai szekcióban két magyar előadás hangzott el. Vargyas dolgozatát udvarias figyelem kísérte. Hopp Lajos előadása (*A balkáni folklór motívumai a régi magyar szépirodalomban*) elsősorban tárgyában volt újszerű. Szóba került az *Ethnological Concepts in East Europe* című folklór- és néprajzelméleti terminológiai kézikönyv célkitűzéseinek vázlata is. Az utolsó napi megbeszélésen felmerült az a javaslat, hogy a tervezett balkáni népdal-kötetbe vonják be a magyar anyagot is. A jelenlevők mindkét javaslatot jóváhagyólag tudomásul vették. Itt meg kell jegyeznünk azt, hogy a magyar hivatalos részvétel az AIESEE néprajzi szerveiben még mindig késik, és ez mind a közvetlen tudományos kapcsolatokra, mind a kutatásokra nézve hátrányos. Remélhetőleg a szófiai kongresszus tapasztalatai nyomán a kérdés mihamar rendeződik.

VOIGT VILMOS

Nyelvészet

Nyelvészeti vonatkozásban a szófiai kongresszus elsősorban azért volt igen hasznos és eredményes, mert egyrészt alkalmat adott a balkanológusok széleskörű személyes érintkezésére és eszmecseréjére, másrészt pedig olyan előadások egész sorát tűzte műsorára, melyekből végeredményben eléggé világosan kitűnt, hogyan is állunk ma a hajdan Kr. Sandfeld kezdeményezte „linguistique balkanique”-kal. Hadd előlegezzük mindjárt összefoglaló értékelésünket: bár természetesen ezúttal korántsem sikerült — mintegy „első nekifutásra” — a balkáni nyelvészeti legbonyolultabb kérdéseit megoldani, mindazonáltal szinte minden téren legalábbis árnyaltabb, pontosabb dokumentációra támaszkodó problémafelvetés váltotta föl Sandfeldnek olykor bizony szinte sejtésszerű elgondolásait.

A hagyományos nézetek revíziójának szükségére mindjárt a kongresszus első napján olyan nemzetközi hírnévvel rendelkező szaktekintélyek mutattak rá vitaindító előadásaikban, mint V. Georgiev akadémikus (Bulgária), N. Andriotisz és G. Kurmulisz (Görögország), A. Rosetti akadémikus (Románia), E. Çabej (Albánia), I. Pudić (Jugoszlávia) és S. Bernstein (Szovjetunió). A következő napokon — délelőtt és délután — mintegy s z á z nyelvészeti előadás hangzott el; témakörönként említsünk meg közülük legalább egyet-kettőt.

Ami az általános balkáni nyelvészetet illeti, figyelemreméltó volt E. Seidel (NDK) előadása, mely voltaképpen a substratumelmélet túlzásai ellen irányult, s helyettük inkább konvergens tendenciákat ajánlott a balkáni „Sprachbund” magyarázatául. B. Szimeonov (Bulgária) a bilingvizmus jelentőségét méltatta bizonyos nyelvi modellek elterjesztése szempontjából. P. Trost (Csehszlovákia) már korántsem mutatkozott ily szkeptikusnak a substratum kérdésével kapcsolatban; igen helyesen azt óhajtotta viszont, hogy a substratum-problémákat és a nyelvi érintkezéssel magyarázható jelenségeket feltétlenül kellő történeti távlatba kerüljenek. Meglehetően hiányzott a substratum értékelése D. Krandažlov (Csehszlovákia) előadásából, mely a balkáni pásztorkodás szókésszétével foglalkozott, sajnos nem mindig kifogástalan etimonok alapján (a román *brinză* megfelelői latin eredetű szavakként szerepeltek, s megint „visszalatinosodott”, hajdani

délibábos szómagyarázatok alapján, a mi *karácsony* szavunk családja is, vö. *Résumé des communications. Linguistique*. Szófia, 1966, 127–8; ld. a román *mocan* 'mokány' és *Birsa* 'Bárca-folyó' nevek „magyar” eredetéről mondottakat is, i. m. 128). E sorok írója — kapcsolódva A. Rosettinak egy 1963-ban szintén Szófiában tartott előadásához — a balkáni artikulusr e n d s z e r összehasonlító és történeti vizsgálatát sürgette, s ama véleményének adott kifejezést, hogy a román és albán „birtokos névelő”, amely a birtokviszonyban szereplő birtokos szó előtt használatos, általános nyelvészeti szempontból sokkal feltűnőbb jelenség, mint az unos-untalan emlegetett, de genezisében e l s z i g e t e l t e n nehezen magyarázható „hátrahagyott” artikulusz. Valószínűnek látszik, hogy mind az enklitikus, mind a proklitikus névelő belső balkáni előzményei prelatin jellegűek, de a rendszer kifejlődése csupán a félsziget részleges latinizációja után képzelhető el, az albán — román együttélés korában.

Számos érdekes előadás foglalkozott a l b a n i s z t i k a i kérdésekkel, ami azért volt lényeges momentum, mert a Balkán prelatin nyelvi állapota, nyelvi rendszerként, leghitelesebben mégis csak az albánban él tovább, minden késői keveredés ellenére. Dialektológiai vonatkozásban jelentős volt E. Hamp (USA) előadása; M. Domi, a legjobb albán nyelvészek egyike albán — román szintaktikai megfelelésekkel foglalkozott. H. Mihăescu, a balkáni latinság kiváló ismerője, az albán nyelv latin szókészletét helyezte részben új világításba.

G ö r ö g vonatkozásban a kongresszus valamivel többet is nyújthatott volna; nyilvánvaló, hogy például a görög — albán, görög — arumén stb. kétnyelvűség kérdéseiről a modern dialektológiai módszerek segítségével rengeteg lenne a mondanivaló. M. Filipova-Bajrova (Bulgária) a bolgár nyelv görög jövevényszavairól készülő nagy monográfiája egyes részleteiről számolt be, a legkiválóbb élő hellénisták egyike, a francia A. Mirambel pedig — ritka kivételként — a görög szépirodalmi nyelv területéről merítette tárgyát, s a nyelvjárási elemek irodalmi használatát elemezte.

S z l á v szempontból a legtöbb újat talán E. Petrovici román akadémikus előadásában találhatták a kongresszus résztvevői: Petrovici, az isztro-román nyelvjárás délszláv elemeit vizsgálva, arra a megállapításra jutott, hogy ezek, fonetikai kritériumok alapján, csakis Kelet-Bulgáriából származhatnak, ami természetesen igen jelentős adalék mind a román nyelv fő ágazatainak széthúzódásához, mind pedig az ún. román „őshaza” kérdéséhez.

A sok t ö r ö k tárgyú előadás közül a legátfogóbb jelentőségű kétségtelenül a Hazai György volt; oly hatalmas munkaprogramot vázolt fel, hogy ez valóban csakis az érdekelt népek közös erőfeszítésével és áldozatvállalásával, valamint sok-sok helyszíni kutatással lesz megvalósítható.

Nagyon érződött az összehasonlító balkáni stílustörténet, verstörténet s más rokontudományok teljes hiánya; reméljük, hogy a legközelebbi, 1969-ben Athénben tartandó kongresszuson sok helyet kapnak majd mindazon diszciplínák, amelyek mintegy összekötő kapcsolatot alkotnak az irodalomtörténet, a néptudomány, a zenetudomány és — last but not least — a nyelvtudomány közt. Ugyan miért kellett a balkáni nyelveknek esztétikai igényű, népköltési és szépirodalmi használatát ezen első nagyszabású találkozó tematikájából teljesen kirekeszteni?

GÁLDI LÁSZLÓ

Történelem

Ha a számszerűséget vennénk alapul, a balkánkutatók első szófiai összejevetelét nyugodtan balkáni történetéskongresszusnak is nevezhetnénk: minden második résztvevő történész volt, három szekció közül kettőben történelemről vitatkoztak és a referátumok

csaknem felét (mintegy 270 előadást) történészek tartották. A mennyiségi arányok a Balkán történetének intenzív műveléséről tanúskodnak: az érintett országok kutatói és az érdeklődő történészek alaposan besatírozták az európai historiográfiának ezt a korábbi fehér foltját. A színezés azonban korántsem sikerült egyformára. Ahol például a görögök a haragos sötét tónust tartják leginkább megfelelőnek, ott a törökök világos, derűs színeket alkalmaznak, a szerbek és albánok kissé émelygős pasztell színeinek egészen más az árnyalata. A különböző nemzeti interpretációkban meglehetősen nehéz felismerni a több mint félezer éves közös történet közös vonásait. A nemzeti értelmezés mégis így vagy úgy megvilágítja a közös történet bizonyos vonatkozásait és a kongresszuson résztvevő külföldi szemlélőre éppen a felfogások különbözősége gyakorolta a legelevenebb benyomást.

A balkáni történet egyetemeségének igényével leginkább a törökök lépnek fel, ami magától értetődő, hiszen a Balkán története öt évszázadon keresztül a Török Birodalom története. A kutatás a Balkán egész „török korszakát” átfogja, de a figyelem leginkább a XVI–XVII. századra irányul. Ez nem véletlen: a sajátos és az európai véleménnyel szögesen ellenkező török felfogás ezen a területen képviselhető a legjobban. A török történészek véleménye szerint a török állam nem tekinthető az európai feudális állam sajátos keleti változatának, hanem a centralizált állam egy, az európai feudalizmusnál magasabb színvonalát képviseli. Az oszmán birodalom előrehatolása a XV. század végétől a Balkánon nem egyszerűen erőszakos hódítás, hanem a Balkán megvédése a magyar és a velencei terjeszkedéstől is. És végül a legfontosabb: a török megszállás a XV–XVI. században nem anyagi és szellemi kultúra visszaesését, hanem jelentős emelkedését hozta magával. A török történészek az adatok tömegét sorakoztatták fel arra nézve, hogy a XVI. század folyamán a balkáni városok iparos – kereskedő népessége megduplázódott, megháromszorozódott. A hanyatlás korszaka a XVI. század végén kezdődött és legszembevetőbb módon az állam feudalizálódásában mutatkozott meg. Az erősen törökellenes színezetű európai historiográfián nevelkedett történészeknek első pillanatra elfogadhatatlan ez az álláspont és a reális mérlegelés után is kimutathatók rajta a török nemzeti elfogultság jegyei. A felsorakoztatott adatok mennyisége és az érvelés meggyőző ereje azonban a török álláspont alapos tanulmányozását teszi szükségessé.

A görög, a jugoszláv és az albán történészeknél nehéz egyetemes balkáni történetről beszélni. Mindegyik nemzet történészei a török uralom alatt saját népük történetét keresik és amit adnak, az elsősorban görög, jugoszláv és albán történet. A nemzeti irányvétel elkerülhetetlenül kronológiai és tematikai következményekkel jár együtt. A középkori állam szétesésétől a nemzeti mozgalmak megindulásáig ennek a történetírásnak tulajdonképpen nincs tárgya, így a balkáni történetírás számunkra elsősorban a XIX. és XX. század történetírása. A nemzeti szempontú történetírás a törökellenes nemzeti mozgalom sok vonatkozását felfedte és értékes, maradandó alkotásokat hozott létre, a türelmetlen nacionalizmus megnyilvánulásaitól azonban az ún. elnyomott népek történészei még kevésbé bizonyultak menteseknek, mint az elnyomó törököké. Nem arról van szó egyszerűen, hogy a viták a törökök és a görögök között (az utóbbiak hibájából) a részletkérdésekben gyakran civakodássá fajultak, hanem hogy a görög történészek csak a saját nemzeti nézőpontjukat tartják egyedül üdvöztőnek. Ebből a nézőpontból jól látni, hogy a görögök a török uralom alatt olyan materiális és szellemi pozíciókkal rendelkeztek, amelyek képessé tették őket az első nagyszabású nemzeti mozgalom megindítására. De hogy a szellemi és materiális fölény hegemonisztikus igényeket szült, és hogy a többi mozgalomnak a török mellett a göröggel is meg kellett küzdeni, az már kívül esik a görög nézőpont látósugarán. Akik a szomszéd nemzeti mozgalmak agresszivitására és hegemonisztikus jellegére rámutattak, azok elsősorban az albán történészek voltak. Náluk viszont nincs nyoma annak, hogy az albán nemzeti mozgalom erős török-barátságát kritikai értelemben át tudnák tekinteni és hogy az albán állam létrejöttében a külső tényezők szere-

pét realisan mérlegelni tudnák. Ez egyébként valamennyi említett balkáni ország törté-
néseinek közös vonása. A jugoszláv történészek szemléletmódja sem mentes a naciona-
lista elfogultságtól. A balkáni nemzeti mozgalmak jugoszláv jellegének erőltetett kidom-
borítása, a délszláv-történet nagyszerb—etatista értelmezése, a külső körülmények teljesen
mesterkélt beállítása, a nemzeti mozgalmak szociális tartalmának teljes negligálása mind
olyan vonás, amely erősen megingatja az álláspont tudományosságát. Világnézeti alap-
vetés dolgában a görög és a jugoszláv felfogásnak vajmi kevés köze van egymáshoz. Poli-
tikai megfontolásait tekintve az albán és a jugoszláv sem rokon egészen egymással. A
három álláspont mégis valahogy közösnek, sőt azonosnak tűnik. A nemzeti vonás kidom-
borítása és túlhangsúlyozása a világnézeti és politikai különbségekkel szemben.

A bolgár történészek ugyancsak a bolgár nemzeti mozgalom problémáira fordítják
fő figyelmüket. A szófiai kollegák megnyilatkozásait mégis egészen más atmoszféra veszi
körül. A kép, amelyet ők a bolgár nemzeti mozgalomról és általában a bolgár történetről
nyújtanak, mentes a nemzeti elfogultságtól és a sokoldalú, realis ábrázolásra törek-
szik. Egyedül náluk tűnik fel, hogy a nemzeti állam visszaállításáért folytatott küz-
delem egyúttal a társadalmi problémák megoldását is involválta, egyedül ők mutatnak rá,
hogy a nemzeti felszabadulás csak a szociális emancipációval együtt jelent igazi megvál-
tást és ez utóbbi megoldást nem minden nemzeti mozgalom hordozta természet szerint
magában. Higgadtan, realisan nyúlnak a balkáni hegemonia problémájához is és a hege-
monon törekvések vádjával nem csupán a másik ország burzsoáziáját illetik. A nemzeti moz-
galmak külső feltételei ugyancsak egyedül náluk kapnak megfelelő méltánylást, és állás-
pontjukkal helyesen korrigálják a többi balkáni történész által rajzolt egyoldalú képet.
Mindezekből logikusan következik, hogy a bolgár történészek jól be tudják ágyazni a
bolgár nemzeti mozgalmakat a balkáni nemzeti mozgalom egészébe. A tematikai korlátok
persze a bolgároknál is megmutatkoznak: az ő történetírásuk sem eléggé egyetemes
jellegű, ők is eléggé mostohán bánnak a gazdaság- és társadalomtörténettel és csak az
első lépéseket tették meg a komparatiztika útján. A bolgár történészek munkássága
egészében mégis az internacionalista felfogású marxista történetírás magas elvi és szakmai
főlényét dokumentálja a nemzeti béklyókban botorkáló historiográfiákkal szemben.

A kongresszuson nemcsak a balkáni országok történészei vettek részt, a világ min-
den részéből jöttek olyanok, akik a Balkánnal foglalkoznak. Hogy a nyugatiak és a kele-
tiek felfogás dolgában mit hoztak magukkal Szófiába, annak bemutatására itt nem
vállalkozunk. Csúpn annyit jegyzünk még meg, hogy a kongresszuson Perényi József
egyetemi tanár vezetésével magyar delegáció is részt vett. A magyar történészeknek
a korreferátumok elkészítésében mutatkozó szakmai hozzáértése és a különböző állás-
pontokat méltányló mértéktartása általában jó benyomást keltett.

DIÓSZEGI ISTVÁN

*A balkáni országok népi-történeti hagyományai XVIII. századi magyar írók műveiben**

A tárgyunkkal kapcsolatosan feldolgozott irodalmi emlékek a XVIII. század első feléből valók. Az oszmán birodalom felbomlása ezen időszakának történelmi viszonyaira nincs terünk kitérni, s itt csupán emlékeztetni szeretnénk a Délkelet-Európa népeinek sorát is érintő eseményekre.**

A magyarországi és erdélyi udvari nemesek, követek és diplomaták, írók és utazók közül számosan megfordultak ezekben az évtizedekben a mai bulgáriai és jugoszláviai területeken, a havasalföldi és moldvai vajdaságban, a Portához vezető útvonalakat övező országrészekben. A balkáni országokban időző nemesek leveleikben, írásaikban többek között megemlékeztek az általuk megismert népek történeti tradícióival és életével kapcsolatos megfigyeléseikről is. Lejegyeznek szóbeli hagyományokat és mondákat, ismernek mitológiai elemeket, naiv regéket, anekdotákat, beszélnek a görög-római régiségekről és középkori históriákról, leírják a lakosok szokásait, útleírásaikban lefestik a tájakat, szólnak a gazdaságról, a társadalmi viszonyokról, a vallásról, udvari ceremóniákról, háborúkról s mindarról, ami írói érdekességgént tollukra kíváncszott. A látott és hallott dolgokat olvasmányemlékeikkel toldják meg. Ennek a sokrétű tapasztalati anyagnak a bemutatására itt nem vállalkozhatunk, csupán ízelítőt szeretnénk adni a kevésbé ismert, de tárgyunk szempontjából rendkívül figyelemre méltó irodalmi emlékekből.

Íróik művelt udvari emberek, nézőpontjuk is sokban hasonló. Komáromi János (–1710) prédikátor családból származott, s az erdélyi kancellárius nótáriusa volt; a zernyesti csata (1690) után Thököly Imre foglya, majd a kuruc fejedelem híve és szekretáriusa lett. A zentai ütközet után urával Belgrádból Isztanbulba, majd Nikomédiába ment, ahonnan Thököly halála (1705) után visszatért hazájába. *Diariuma s experientiája* 1697. október 8-tól 1705 szeptemberéig tart.

Pápai János kisnemes, II. Rákóczi Ferenc fejedelmi kancelláriájának első szekretáriusa, majd direktora, később pedig török diplomatája. Jól beszélt latinul és románul, s

* Elhangzott kiselőadásként a 1^{er} Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes à Sofia, 1966. augusztus 27-én a folklór szekcióban.

** A századforduló körül az óriási belső bajokkal küszködő Porta, Buda végleges (1686) és Belgrád ideiglenes (1688) visszafoglalását, valamint a szerbek törökellenes fölkelését, a mai Bulgária és Macedónia területén kirobbant éprovcí (1688) és karpósovei (1689) fegyveres fölkelését, s a törökök zentai vereségét (1697) követő karlócai békében (1699) lemondani kényszerült Magyarország és Erdély egész területéről, Temesköz kivételével. Két évtized múlva a török–osztrák velencei háborút lezáró pozsareváci békekötés (1718) rendelkezései értelmében a Portának nagy területeket, Észak-Szerbiát, Bosznia egy részét és Olténiát, Havasalföld nyugati részét kellett feladnia. S jóllehet az újabb háborút követő 1739-i belgrádi békekötés pontjai szerint az osztrákok kiűrtettek egyes területeket, s Belgrád és az észak-balkáni területek ismét török uralom alá kerültek, a Porta politikai és hatalmi helyzete megtört. A válságot a század második felében kitört háborúk még jobban elmélyítették. Az oszmán birodalomba bekebelezett, leigázott népek egyre inkább lélegzeni kezdtek.

tudott valamit törökül is. Első *konstantinápolyi követségének diáriuma* 1705–1708-ból, belgrádi útjáról készített *Tömösvári és landorfejevári publica legationak reportuma* 1709-ből való, a *Diarium legationis Constantinopolitanae* 1710-ben keletkezett. Isztambulban Pápai a Balat nevű külvárosban álló ún. „Erdélyi ház”-ban lakott, amelyet még az erdélyi fejedelmek vásároltak. A Rákóczi-emigráció éveiben Pápai járt Hotinban, Szófiában és Isztambulban, élt a Dunadeltája vidékén Brailában, s a Márvány-tenger partján Rodostóban (Tekirdag); 1740-ben Bukarestben halt meg.

Mikes Kelemen (1690–1761) Rákóczi fejedelem kamarása. 1717 októberétől Isztambul közelében, Gallipoli, Drinápoly, Üzünköprü, Büyükdere, Janiköy, Beykoz, Büjükali, Rodostó nevű falvakban ill. városokban élt. 1738–1740-ben bejárta az Isztambul–Csernavoda–Vidin–Fetislan–Nikápoly, Ruszcsuk–Bukarest–Foksani–Jasy és Rodostó útvonalat. A *Törökországi Levelekben* megörökítette mindazt, amit bujdosó életének hétköznapijaiban a körülötte élő törökök, örmények, zsidók, görögök, továbbá bulgárok, románok és más népek szokásaival és hagyományaival kapcsolatosan megfigyelt.¹

*

A népi és történelmi tradíciók tárgyköre változatos az általunk kiválasztott írásokban. Az egyik témájuk a barokk enciklopédikus műveltség jellegzetes eleme: az antik-római tematika. A római–bizánci kultúrával kapcsolatos ismereteik többnyire az egykori görög-római birodalom helyi „monumentumai”-val, illetve ezek maradványainak említésével vagy leírásával s a hozzáfűzött egyéni reflexiókkal kapcsolatos. Szó van bennük Nagy Sándorról, a római császárok castrumairól és földvárairól. A Vaskapunál Hadrianus emléktáblája² mellett Traianus híres kőhídja³ kelti föl az utazók figyelmét. A történeti régiségek iránt érdeklődő Komáromi a török fővárosban Theodosius császár „szürke márványkőből álló csudálatos oszlopát” és „egy kőből álló csudálatos pyramisát” szemléli, mely „representálja Theodosiusnak az ő császári tehetségét”. A fundamentomán olvasható latin verset leírja⁴ s a hitelesség kedvéért megjegyzi: „ezeket én magam lát-

¹ Az említett könyvek kézirata sokáig kiadatlan maradt. A *Törökországi Levelek* először 1794-ben jelent meg; Komáromi naplóját 1861-ben, Pápai belgrádi diáriumát 1875-ben adták ki először, míg Pápai konstantinápolyi követségének naplói csak 1963-ban láttak napvilágot. A fenti írások közül csak Mikes Leveleinek van idegennyelvű kiadása: megjelent két kötetben török fordításban (Ankara, 1944–45); szemelvényeket közöltek belőle román, lengyel, olasz, francia és angol nyelven.

² „Alább vagyon az a hely is, hol a Dunát Adrianus császár által-láncoltatta. Látszanak azon toronynak is még fundamentomi, a mint az Dunának szorosi végződnek, jobb felől a kősziklában vagyon egy fejr márvány kőre kimetszve az Adriánus császár titulusa és címere, de a régiség úgy elkoptatta és avította, hogy alig ismerhetni meg.” (Komáromi: i. m. 7–8.)

³ Vö. Mikes, 138. lev. Fetislan, 11 Julii 1738. — Komáromi ezt írja: „Itt volt kőhídja a Trajanus császárnak, kinek a két végén való épületek most is meglátszanak, de én teljes életemben sem láttam nagyobb s erősebb téglákat, kőrakást, mint az volt. Trajanus római császár ezt a rettenetes kőhidat akkor építette, mikor Deceballusra ment Erdélybe. Ez a világnak nyolcadik csudája lehetett volna, mind faragott kővekből, hús lábokra építve, ez fundamentomin felül száz ötven lábnyi magosságra . . .” (I. m. 9.) A diáriumíró talán Justus Lipsius (*De magnitudine Romana*. Antverp. 1599. L. 3. p. 155) alapján részletezi a híd leírását.

⁴ Difficilis quondam Dominis parere serenis
Jussus et exstinet is palmam portare tyrannis,
Omnia Theodesio cedunt sobolique perenni,
Ter denis sic victus ego, domitusque diebus
Judice sub proclo superas elatus ad astras.
Hic lapis est unus dic nam qua est arte levatus,
Si nam sint plures, dic ubi congeries. (I. m. 27.)

tam”. Megörökíti a Yeni kapu feletti verseket is, amelyeket mint mondja „már csak alig olvashatni”.⁵ Constantinus oszlopának leírásakor görögökre és törökökre hivatkozva, a pogány hagyományt keresztény legendával toldja meg.⁶ Itt is lejegyez egy verset a városalapító császárról, *De Constantino Magno, Constantii et S. Helenae filio* címmel, de hozzáfüzi, hogy ezt ő maga nem látta. A verset a naplóíró keresztény dicsérete követi: „Ember is volt ez, ki mind Konstantinápolyt, mind Rómát bírta, aki annyira elrontotta az sült pogányok bálványait.”⁷ Mikes Pompeius oszlopáról számol be.⁸

A történelmi emlékművekről az írók érdeklődése alkalmanként átsiklik a történeti eseményekkel kapcsolatos témákra. Főleg akkor, amikor valamilyen nevezetes hely, vár vagy várrom mellett visz el az útjuk, és amikor az egyes városok futólagos leírásakor rögzítik a hallottakat. A „híres Nikápoly” Komárominak egy Zsigmond király csatavesztésével kapcsolatos mondát juttat eszébe.⁹ A várnai csatáról s a magyar király haláláról is megemlékezik, kiról a régieknek egy versét idézi.¹⁰ Mikes *Amurates császár históriájá*-ban részletesen előadja a Várna melletti vereség okait, s a főokot, olvasmányaira hivatkozva, ő is a keresztény király II. Murád szultánnak adott esküje megszegésében látja.¹¹

⁵ Theodosi jussis gemino nec mense peracto
Constantinus ovans haec moenia firma locavit,
Tam cito, tam stabilem palati condit et arcem.

(I. m. 26.)

⁶ „... vagyon egy oraculum forma, magas gyönyörűséges oszlopa Constantinus császárnak, kinek mását, nem hiszem, mikor új volt, nem találtatott Európában; az aljától fogva az tetőig egy kő, mesterséges [a. m. művészi] sculpturák rajta, de már az üdő és sok tűz és eső igen megavította, úgy, hogy két helyen is vas abroncsokkal szorították meg. Azt tartják felőle mind Görögök s Törökök, midőn az Constantinus császár anyja szent Helena az Krisztus urunk keresztfáját Jeruzsálemből elhozta, mint olyan drága kincsnek, rettenetes erős boltot építtetett, a földbe oda tette; most is ott mondják lenni, annak emlékezetére építette fel azon oszlopot.” (I. m. 23–24.)

⁷ Inclyta, cui meruit Magno Costantino nomen
Maximus et factis et pietate fuit.
Qui Byzantina Caesar dominatur in Urbe,
Primum Romani, nominis esse novam,
Nobile Byzantii nomen mutavit in Urbem,
Marmor, ubi pulchrum conditus esse tenet,
Hic Helena natus pulchro cognomine, Magnus,
Eos gentes rexit et hesperias. (I. m. 27.)

(A verset egy másik, *De Justiniano Imperatore* c. nyolcosoros vers követi.)

⁸ „Ma reggel a fejedelmünk a Pompeius oszlopát volt megnézni, amely oszlop a Fekete tengernek torkában egy nagy kőszikla tetején vagy on. Ez a kőszikla egy kis szigetet csinál... az oszlopig nem mentünk, mert igen meredeken vagy on... nem lehetett megtudnunk, hogy micsoda magasságú volt azelőtt az oszlop, mivel el vagy on törve két vagy három darabba. Amely darab még fent áll, nem lehet magasabb harmadfél singnél. Nincsen mit nézni rajta, hanem csak a régiségiért kell becsülni, ha igaz, hogy Pompeius tétette oda mert aztat csak mondják, ...” (34. lev. Jenikőy, 25 Martii 1720.) — Vö. még Komáromi, i. m. 18, 54.

⁹ „Nikápoly vára s városa a Duna felett való hegyen vagy on. Ez már Macedóniához tartozik. Ennek egyik kápolnájában mondják, hogy tanított sz. Pál... Itt vesztette el a harcot Zsigmond magyar király azért a kevélységeért, hogy ezt mondotta, van annyi kópjas hada, ha az ég hadára szakadna is, megtartanak a kópjasok; úgy megverte a Török, vesztette el húszezer emberét, maga is csónakon szaladt el a Dunán Konstantinápoly felé, s ott a tengerre kapván, Dalmátiába szaladott s onnan haza Magyarországra.” (I. m. 11.) — Mikes is említi: 142. lev. Oroszcsik, 14 Octobris 1738.

¹⁰ Romulidae Cannas ego Varnam Clade notavi,
Discite mortales: non temerare fidem.
Me nisi pontifices jussissent frangere foedus
Non ferret Scythicum Pannonis ora jugum. (I. m. 18.)

¹¹ A Mikes olvasmányaira visszavezethető (Fleury, Bonfini, Bayle, Guillet, Ricaut várnai história mondai magva: A törökkel kötött béke megerősítésére a magyar király

A magyar levélíró egyhelyütt elmondja Isztanbul megvételeének történetét, összekapcsolva azt Mehmet és Iréne tragikus epizódjával. Az előadás a bizánci császárság történetét, a görög főváros elfoglalását úgy állítja be folytatásképpen, hogy Mehmet és Iréne anekdotája kiegészítése legyen a történeti személyiség jellemrajzában.¹² Komáromi a török fővárosban látott és hallott dolgokat írott forrásból merítve szeretné hitelesebbé tenni, és leírásában az *Originis descriptio, olim Aethusa, Byzantii seu Constantinopolis* című latin nyelvű részlet beiktatása után hangsúlyozza: „Emlékezetre való dolgot akartam írásba tenni.”¹³ Újabb történeti hagyományokról is szó esik ezekben az irodalmi följegyzésekben, pl. az 1711-i pruti orosz–török békekötés anekdotaszerű előadása, az 1730-i Patrona-fölkelés egykorú krónikája a rodostói közvélemény alapján, vagy az 1736–1739-i török–osztrák háborúval kapcsolatos élményszerű beszámoló.¹⁴

Az emlékművek keletkezéséről, a történelmi eseményekről szólva az írók nem jelzik kútforrásaikat. A „tartják”, „mondják” kifejezések és megjegyzéseik egy része szóbeli információkra mutatnak. Ugyanakkor klasszikus olvasmány-émlékekre is következtetni lehet, gyakran pedig a két forrás keveredésére. Látott, hallott és olvasott dolgok vegyülnek itt össze. Mikes a szóbeli hagyomány és az írásos források összevetésére is vállalkozik, amikor az egyik oszloptöredék leírásakor kétségbe vonja a szóbeli hagyomány állítását: „és mindenki a Pompeius oszlopának híjja, de arról semmit sem találni az írásban . . .”¹⁵ Komáromi a „Bosphorus Thracicus”-ról elragadtatással szólva említi a Pompeius-hagyományt: „Ez felől mondják, hogy Pompeius magnus ragadta volna itt össze a Fekete-tengert és a Fehért.” S naiv csodálattal folytatja: „Én Isten munkájának hiszem, mert ha ember munkája lett volna, keskenyebb volna . . .”¹⁶

Íróink naív történet szemléletének közvetlen forrása a helyi népi hagyomány. Történeti érdekességeként regéket, legendákat és profán történeteket örökítenek meg, minden valószínűség szerint szóbeli források alapján. Tartalmi előadásuk a lényegre szorító, az adott témához legtöbbször nem fűznek egyéni kommentárt. A történetek véletlenszerűen kerülnek elő s nem valamilyen történeti koncepció keretében.

Pápai kurta tollvonásokkal írja: „Nisen felyül a Morava vize, amely két hegy között elfoly, azoknak a tetején . . . látszik valamely két régi várnak ruderája egymás ellenébe.

„egy szentelt ostyának a felit” adta zálogul II. Murát szultánnak. A hitszegő támadáskor „a császár látván, hogy tsak nem el vesztette volna a hartzot, a fél szentelt ostyát ki véve a kebeliből és az ég felé emelvén kéré az Istent, hogy büntetné meg azokat, kik a békességet fel bontották és akik az ő nagy prófétájoknak olyan zálogával erősítették volt meg. Ezt el végezvén a hada közü nyargal, viszá téríti, és ujontában az ellenségre viszi. Erre a magyarok meg rémülnek, meg szaladnak; a király is amint szaladtott volna, valamely tós vagy motsáros helybe lovastol oda vezett . . .” (203. lev. — Rodosto, 30 Junii 1757.)

¹² Az Iréne-epizódnak ez az ötletszerű hozzátoldása Isztanbul elfoglalásának történetéhez, valamint a levélíró kritikai megjegyzése: „talám nem teszi fel mindenik historicus”, — mindkét mozzanat arra vall, hogy Mikes Bandello, Fleury, Vertot regényes részletei mellett olyan történetírókat is olvashatott, akik a historiához csatolt népszerű novellát nem tartották hitelesnek. (Bayle, Guillet.) Az újabb kori történetírók Iréne történetét anekdotának minősítik. A görög Iréne nem történeti egyéniség, hanem mondai alak, melyhez hasonlóak a XV. században szép számmal keletkeztek a nagy hódító kegyetlenségének hatására. Vö. 63. lev. Rodosto, 7 Septembris 1725.

¹³ Komáromi: i. m. 45.

¹⁴ A pruti békekötésről, ld. Mikes, 5. lev. Drinápoly, 29 Novembris 1717., és 76. lev. Rodosto, 17 Septembris 1726. — A Patrona-fölkelésről ld. 91. lev. Rodosto, 5. Octobris 1730., és 92. lev. Rodosto, 27 Novembris 1730. — A háborúról Mikes, 123–157. lev. (1737–1740)

¹⁵ „. . . A bizonyos, hogy az a híres római ember ezen a földön eleget járt, de az nem bizonyos, hogy ő tétette volna oda az oszlopot. Lehet, hogy valamely görög császár munkája, vagy még a császárok előtt tették oda . . .” (34. lev.) Vö. a 8. jegyz.

¹⁶ Komáromi: i. m. 17.

Mondják, hogy valamely görög leányok építették régenten, amint most Leányvárnak hívják.”¹⁷ Komáromi több olyan várról (Kujlicz, Vég-Szendró) is hallott, melyeket „egy Helena nevű görög kurva-leány” építtetett. Helena vára volt az is, amelyben a Mohácsi győzelemben részes „Beli bég síremléke” áll negyvennyolc tornyával, s „kinek a Dunán felől való kerítésére a maga kurva címerét különös kőre metszette, magát pedig mezítelen (becsületes leány volt ő kegyelme) kőből a belső várában kifaragtatta.”¹⁸ A Fekete tengeri Leányvár regéje egy görög császár kedves leányához fűződik, akit — a jóslat beteljesedésével — kigyó mart halálra, hiába menekült végzete elől ebbe a „kis kastélyocskába”.¹⁹ A görög mitológiához vezet az egyik Fehér-tenger partján fekvő várhoz fűződő legenda: „Ebben a Czilibre nevű várban lakott régen Menelaus; itt nevelkedett fel ama híres Helena s innen ragadta el Paris Trójába. Miótától a török megvette, nem építette meg, a ruderaí most is látszanak.”²⁰ Részletesebben adja elő Komáromi a Duna-parti „három torony” regényes történetét a „szép hajadon királylányról”, aki bátyjai szerelme elől menekülve a habokba vetette magát. Hosszabban írja le a Duna partján álló „Kádikó” regéjét, a tolvajok által elfogott, s szabadon engedett török császárról, és a hamisan ítélező bíróról, akit letaszítottak a kőszikláról.²¹ A bizánci császárság bukása óta a nép ajkán élő történeti hagyományban figyelemre méltó egy motívum, amely különféle variánsokban bukkan fel a honfoglaló népek történetében. „A Fekete-tenger torkában vagyon egy Bőrvár, kit azért hívnak Bőrvárnak, hogy mikor a Görögök bírták Konstantinápolyt, az Törökök csak egy ökor bőnyi helyet kértek ott magoknak. Hogy megadták nékiek, szirony formán vékonyan elmetélvén a bőrt, annyi helyet foglala be, hogy éppen egy nagy várost építettek arra a helyre egynehány erős tornyokra . . . melyből vették meg aztán Konstantinápolyt . . .”²² A régi idők görög-török háborúit idézi a következő tömör anekdotikus eset is: „Csorlon, holott régenten a hegyen volt, egy nagy görög pusztá vár; azért hívják Csorlonnak, mert mikor a török császár megszállotta, azt mondta: ha délig meg nem veszi, ő legyen Csorol, azaz vak; s megis vette s ugyancsak annak is nevezik.”²³

Ezek az elbeszélések ritkán kerekedő rövid regényes részletek kiterjednek népi hiedelmekre és vallásos legendákra is. Pápai a Jarován túl egy klastromban megszállva megjegyzi: „Azt mondják ezen görög barátok, itt oly szent vítéz fekszik, aki egy nyíllal egy lövéssel száz embert megölt.” S hozzá teszi: „Nyilván ezzel alludálnak azon historiára, mely a Szentírásban vagyon.”²⁴ De hallottak a babilóniai új messiás születéséről, Mohamed és szent Jób koporsójáról, Chrysostomus, aranyzajú szent János sirjáról; a luteránus Komáromi „olyan kigyók kőszemeit s nyelveit” őrzi, amelyeket szent Pál megátkozott s kővé változtatott.²⁵ Érdekeselek az őskeresztény vallásos hagyományokra vonatkozó híresztelések. Komáromi pl. megtudta, hogy Galatában a régi pápista templomban tartották egykor „az Krisztus urunk varrás nélkül való köntösét”; arról is beszámol, hogy „Constantinus császár anyja szent Heléna az Krisztus urunk keresztfáját Jeruzsálemből elhozta.”²⁶ A Sophia templom leírásakor a református Pápai csodás esetet említ: „Ezen templomban láttatik most is a boldogságos szűznek képe, amint ölében tartja Krisztus urunkat. Kívánták letakarni a törökök, de csak kiujul.” Ezután bibliai eseményt idéz

¹⁷ Pápai: i. m. 310.

¹⁸ Komáromi: i. m. 1 és 2—3, 7.

¹⁹ I. m. 31.

²⁰ I. m. 13.

²¹ I. m. 6.

²² I. m. 17. — Hasonló monda fűződik Dido királynő nevéhez Karthágó megalapításáról.

²³ I. m. 13.

²⁴ Pápai: i. m. 49.

²⁵ Pápai: i. m. 223, 139; Komáromi, i. m. 15—16, 57, 68.

²⁶ Komáromi: i. m. 21, 24, ehhez vö. a 6. jegyz. végét.

fel: „Itt vagyon két korsó, melyek mondatnak azok közül valóknak lenni, melyek a kánai menyegzőben voltak . . .”²⁷

Különös érdeklődést tanúsítanak a mohamedán vallásos hagyományok iránt, főleg a nép életében megfigyelt ünnepi szokások, különböző ceremóniák, hiedelmek és ezek története iránt. Hol tárgyilagosan, hol humoros módon számolnak be a ramazán furcsa böjti rendjéről, a bajram ünnepéről és Mohamed születésnapjáról, Krisztus és Mohamed böjtrendelésének perzsa legendájáról.²⁸ Maró megjegyzéseikkel kísérik a keringő dervisek „komédia ájtatosságát”, hallgatják a flautások énekét és a bőrharang (műezzin) imára hívó hangját, leírják a körülmetélés (circumcisio) számukra szokatlan szertartását, a mosdás előírásait, nevetnek a bor és sertéshús tilalmán, akárcsak a „savanyú fürdő vizet megszentelő” görög papoknak a szentelt vízzel való babonáján.²⁹ Mikes fölvilágosult szemmel, kedvtelve anekdotázik a paradicsomi állapotokról, mondván „akik a császár parancsolatjából való halált engedelmességgel veszik, mártiroknak tartják, és azok mindjárt egyenesen postán mennek a paradicsomba”. A Mohamed által ígért paradicsomról Mikes regényes szépirodalmi leírást ad, teret engedve saját fantáziájának is.³⁰ A törökök sajátos hajviseletére is talál magyarázatot: „ . . . azt tartják, hogy amidőn a test a sírban vagyon, két Angyal megyen hozzája, akik térdre állítják és számot kérnek tőle minden cselekedeteiről. Ugyanazért is viselnek a fejük tetején egy kis üstököcskét sokan a törökök, hogy az Angyal megfoghassa . . .”³¹

A saját tapasztalatból és a szájhagyományból merített értesülések, hiedelmek forrásai itt is csak általánosságban vannak megjelölve, mint pl. „az mint másoktól értettem, úgy írtam le . . .” — „ma is ott mondják lenni . . .” — „azt tartják felőle mind Görögök s Törökök . . .” — „az öreg embertől tudakoztam . . .” stb. A „Sirenes Maris Aegei” csodálatos emberszabású szörnyeiről, az egzotikus világról Komáromi azt jegyezte le, amit „hittel mondtak mind a papok, mind az régi emberek, öreg halászok”.³² A följegyzések gazdag tematikája arra vall, hogy a magyar írók a nép körében a hagyományok bő forrására leltek.

*

A különféle nyelvű, eltérő vallású és kultúrájú balkáni népek életével közvetlenül kapcsolatos irodalmi-néprajzi emléktanyag külön színt jelent a magyar írók munkájában. A néprajzi hagyomány elemei között megtalálhatók a rodostói etnikai közösség tagjainak népi szokásai, örmény török és görög lakodalmi szokások, amelyeket Mikes az erdélyi magyar lakodalmi költészet hagyományaihoz hasonlóan egyes mozzanatok szerint (esküvő, ajándékozás, lakodalmi muzsika, menyasszonyvívés, öltöztetés, menyasszonyfektetés stb.) versben rögzített:

²⁷ Pápai: i. m. 152; Komáromi, i. m. 16; „ . . . vagyon kettő azon vedrekből (egyik márványkő) kibem Krisztus urunk a vizet borrá változtatta volt, most őket mint akkor a Zsidók, Törökök is ad purificationem tartják . . .”

²⁸ Pápai: i. m. 63, 248, 314. — Mikes 28, 190—191. levél, és 1761. március 19-i misszilise.

²⁹ Mikes 184—185, 188—189, 38, 84, 142. levél. — Pápai: i. m. 153.

³⁰ 174. lev. Rodosto, 26 Octobris 1748. Továbbá 65. lev. Rodosto, 4 Octobris 1725. Íme egy részlet: „ . . . olyan paradicsomot ígére nékik, amely tele volna forrással és kerekkel . . . mindenkor tele virágokkal, és a fák rakva mindenféle szép gyümölcsökkel, ebben a kedves helyben foly bőségesen a tej, a méz és a bor, de az a bor nem részegítő . . . ott sétálnak azok a tekéletes szépségek, akik se nem kegyetlenek, se nem könnyedek, akik is olyan édesek, hogy ha valamelyike közüllük a tengerbe találna pökni, mindjárt elvesztené keserűségét . . . ott a leányok Mahumet szerint mind tiszták, mert ott semmi féle nyavalya nincsen . . .” 192. lev. Rodosto, 16 Augusti 1754.

³¹ 192. levél.

³² Komáromi: i. m. 24—25, 46; 20.

Örmény, görög lakodalmon,
 ne kapj ott az vigasságon,
 a hegedűt ott rángattyák,
 a füledet csigorgattyák.
 annak nincs több, csak két húrja,
 melynek ízetlen a hangja.
 soha többet egy nótánál,
 azon vonni nem hallanál.
 örmény menyasszonyt pompával,
 viszik estve sok gyertytával,
 ki templomban vő legénnyel,
 meg esküszik nagy örömmel.
 másnap menyasszont uttzákra,
 viszik házakról házakra.
 annak fejét bé takarják,
 hogy ne lásson, azt akarják,
 orrára könnyen le esne,
 ha segítsége nem lenne,
 ötöt két felől vezetik,
 öreg asszonyok segítettik.
 menyasszony nagy büszkén meg áll,
 minden háznak kapujánál.

ott keszkenőt a nyakára,
 tésznek, s' elég ajándékra.
 onnét elébb meg indittyák,
 meg más háznál meg állítták.
 a vő legény pillangoson,
 megyen előtte kardoson,
 az utzákot mind bé járván,
 s'elég ajándékot kapván,
 viszik vő legény házához,
 hol kezdenek vigassághoz.
 egy hetig tart lakodalom,
 három napig az unalom,
 mert addig a vő legénynek,
 lántzon kell lenni kedvének,
 csak száraz kortyot kell nyelni,
 mert nem szabad meg kostolni.
 lakadalma vő legénynek,
 hasznára van erszéyének,
 mert ki ki ád néki annyit,
 hogy el teszi annak felit . . .

A törökök „a lakodalomnak napján a menyasszonyt nagy pompával, dobbal, síppal viszik a legény házához. A legény a kapunál várja és veszi a szekérből, kezét adnak egymásnak, de a leány ábrázatja be vagyon fedezve . . .” Mikesnek nem tetszik, hogy a vőlegény hosszú várakozás után, csak az ágyban láthatja meg, szép-e, rút-e a felesége. S hozzá teszi: „nem magyar humorhoz való az ilyen házasság”.

Mikes többször szól a háremélet egzotikus témájáról, a rableányok kötelességeiről, a „sok feleségű szultán” lányainak különös házassági ceremóniájáról. „Oda se pap nem kívántatik a meg esketésre, se más egyéb tiszt a Contractus csinálásra, mert oda csak a császár akarattja kívántatik”. A levélíró apró mozzanatokra bontva írja le a lánykérés ünnepélyes pillanatait, kereken, tömören foglalja össze a hallomásból vagy olvasmányai-ból merített érdekes részleteket.³³ A lánykérés e furcsa formáját Mikes szubjektív módon kommentálja, mondván, sokszor történik úgy, hogy egy hónapig sem lakik véle, hanem

³³ Az örmény és görög lakodalomról Mikes, 42. lev. Rodosto, 20 Novembris 1721. — A török házassági szokásokról, 33, 50, 70, 186—187. lev., a császári lányok házasságáról, 178, 187, 200. és a 70. levél: „a midőn pedig a császárnak tettzik, hogy a lakadadalom meg legyen, a vő legényt magához hivattya, és a job kezében egy buzogányt ád, és egy levelet. a levelet pedig a kebelében teszi, és azonnal megyen a császár leányához, akit annak előtte soha nem látott volt. a leány egyedül lévén a kereveten, a vő legény bé menván, háromszor térdet hajt néki, és azután meg jelenti néki hozzája való nagy szeretetét, és hogy micsoda nagy örömmel vészi a császár kegyelmeségét. a leány nem várván, hogy el végezze beszédit, mintha igen haragudnék, fel kél a kerevetről és a hansárhoz nyul, hogy azzal által verje. hansárt vagy hosszú kést nem szabad más asszonynak viselni, csak a császári nemből való asszonyoknak. a vő legény pediglen nagy siettséggel ki vészi a kebeléből a császár levelet és a leánynak meg adgya, akinek is mindgyárt el mulik az örömmel való haragja, a levelet el vészi, meg csokollya és el olvassa, amelyben látván a császár akarattját, azt feleli a vő legénynek, légyen a császár akarattya. arra a vő legény meg csokollya a köntösét és ki mégyen. másnap sok ajándékot kell küldeni a leánynak, és nagy pompával viszik a férje házához . . .”

más pasának adják, „főképpen ha asszonyomnak valamely panasza vagyon ellenc, és nem úgy keresik kedvit, amint kívánná,

mert a virág szálát szükséges öntözni,
másként a melegben el kéne száradni.

édes néném, idétlen házasságnak tartom a török házasságot: egymást annak előtte nem látták, hanem csak éppen akkor, amikor már nem lehet meg másolni. Sokszor azt gondolja a vő legény, hogy valamely szép személy mellé fekszik, másnap ha meg látta, hát ijesztő.” Ám a törvény itt kedvez a férfiaknak, és ha így megcsalatoznak a feleségben, megengedi nekik, hogy újra kezdjék, s hogy még néhány feleséget tartsanak. Mikes kipécézi a török házasság pikantériáját: „még ezen kívül annyi rab leányt tarthatnak, amennyi tetszik, és az ellen semmit nem mondhat a valóságos feleségek; csak nekik is meg járjon az adó, mert ha a gazda azt el mulattya három pénteken, a gazdaasszonynak lehet azért panaszt tenni a bíró előtt, és ha ugyan csak továbbra is akarják halasztani az adó megfizetését, akkor az asszony el válhat az urától . . .”

Az ősi népszokások élményszerűen, személyes benyomások alapján vannak megörökítve. A Balkán hegyvidéken „mikor bémegyén az ember valamely bolgár faluba, valamely vénasszony egy rostával eleibe megyen, abban buza vagyon és marékkal az emberre hánnya” — írja Mikes, és hozzáfűzi: „kell ugyan valamit neki adni, mert ő sem tartozik elhinteni ajándékon a buzáját”.³⁴ A bolgár népi vendégszokások sajátos mozzanatait az író helyenként magyarázza: „... elsőben a bolgár asszony előtt keresztet kell vetni és úgy ad szalonnát, másképpen nem adna; oka ennek az hogy ha egy töröknek adna szalonnát, s azt mások meglátnák, lakoznék érette.”³⁵ A társadalmi érintkezés különböző formáival kapcsolatban Mikes szubjektív rajzot ad a román és török vendégszokásokról is, mesteri életképekben örökíti meg az egyszerű török házában vagy bojárnál való látogatásakor tapasztaltakat, akárcsak az udvari fogadásokon átélteket. Fő kifogása: a társasélet hiánya, drinápolyi vagy rodostói törökkel, moldvai vagy bukaresti bojárral nem lehet társalkodni, feleségükkel még kevésbé. Irigy a török, mert házában az utcára nem hagy ablakot, hogy az asszonyok ki ne láthassanak rajta. „Jól mondják azt, hogy Franciaország az asszonyok paradicsoma és a lovak purgatóriuma, Törökország pedig a lovak paradicsoma és az asszonyok purgatóriuma.” A török vendégszokásban egy pipa dohány, egy findza kávé, egy-két szó és a hosszú hallgatás után hozzák a füstölőt. El kell menni, de az asszony után nem illik és nem szabad kérdezősködni. Az örmények méginkább féltik feleségüket.³⁶

A bolgár vendégszokások kedélyesebbek, rajzukhoz fűződik a bolgár népitánc jellemzése. A Sipka nevű hegyifalu melletti Kazánlikon megszállva írja Pápai: „... szálást rendelve a bolgároknál, jó szívvel láttak, gazdálkodtanak, sőt jó kedvek lévén táncoltanak is, összefogóztatva a férfiak, mivel önálló a férfi asszonnyal nem táncol”.³⁷ A bolgár népitánc leírását Mikes élethűen részletezi: „... sok helyt egy néhány polturá-

³⁴ Mikes, 157. lev. Rodosto, 22 Junii 1740.

³⁵ 133. lev. Csernavoda, 19 Februarii 1738.

³⁶ Mikes moldvai és havasalföldi útjának tapasztalatairól, 133—157. lev., különösen 134. lev. Csernavoda, 5 Martii 1738. — 148. lev. Bukurest, 11 Junii 1739. — 149. lev. Jász 21 Junii 1739. — 150. lev. Jász 22 Julii 1739. — 155. lev. Bukurest, 15 Martii 1740. — A török vendéglátásról, 4. lev. Drinápoly, 7 Novembris 1717. — 37. lev. Rodosto, 28 Maji 1720. — Udvari fogadásokról, Pápai, i. m. 274, 278—279 (a belgradi pasánál), Mikes, 3. lev. Drinápoly, 29 Octobris 1717. — 8. lev. Drinápoly, 4 Januarii 1718. — 25. lev. Jenikőy 15 Aprili 1719. — 129. lev. Constancinapoly, 3 Decembris 1737. — 131. lev. Constancinapoly, 25 Januarii 1738. — 136. lev. Vidin, 11 Aprilis 1738. — A török házépítés humoros bírálatáról, 15. lev. Drinápoly, 12 Julii 1718.

³⁷ Pápai: i. m. 48.

ért a bolgár leányokat megtáncoltattuk. De ők soha el nem fáradnak a táncban, mert csak egy helyben táncolnak, a lábokat ritkán mozgatják, egy két lépést tesznek előre, meg annyit hátra, mind abból áll. De a sok éneket nem kimélik, mert magok fújják, magok járkák. De micsoda ének, hogy ugyan a foga csikorog az embernek mikor hallja, mint mikor a vasat reszeli a lakatos . . .³⁸

Az útinaplók változatos részletei között találkozunk örmény és görög lakodalmi menetekkel, a szultán cifra öltözetű kíséretével, tarka katonai táborral, a vajdák udvari embereivel, görög és török szerzetesekkel, pénzért megkeresztelkedő hitetlen zsidóval, az „ajándékot” („virágot”) titkon elfogadó, megvesztegethető portai miniszterekkel, kereskedőkkel, jobbágysokkal, szüretelőkkel, gyapottermesztő parasztasszonyokkal, grabovai bolgár siratóasszonyokkal, rabszolgákkal, magyar, orosz, lengyel gályarabokkal, a társadalom legkülönbözőbb rétegeinek képviselőivel. A különféle nemzeti viseletek színei, a balkáni országok lakossága népviseletének töredékes rajzai hangulatos elemei a magyar írók feljegyzéseinek.³⁹ Íme egy táncoló bolgár leány: „ . . . az ő cifraságuk abban áll, hogy sokféle pénzt rakjanak magukra, hajukat, nyakukat, egy szóval mindenüket meg-
rakják a sokféle rézpénzzel, polturával . . . ”⁴⁰ A Duna menti szép vidéken járva említi Mikes: „ . . . azt a szép földet mind rácsok bírják, akik nem igen dolgoznak, a fejez nép igen csufos süveget visel”.⁴¹ A rodostói örmény asszonyok, mikor a városra mennek, „mind fekete béleletlen mentét vesznek magukra”.

itt asszonyokat ha látnál,
magadra keresztet hánnál,
mert mindenik egy ijesztő,
nem különb mint egy kísértő.
fekete vagy zöld mentéjek,
fedezve van orrok fejek.

a fejek van bé polálva,
csak a szemek van ki nyitva.
azt nem mondom, hogy szaladnál
töllök ha vannak házoknál,
mert ott más köntösben vannak,
mint mikor az uttzán járnak.

A versbe foglalt „divatbemutató” után Mikes elmesél fordulattal humorizál a női arcot és testet teljesen eltakaró keleti öltözködés szokásán: „de éppen most jó eszembe egy jó gondolat, hogy miért fedezik és takarják úgy bé magukat itt az asszonyok. Talám azért, hogy még inkább kapjanak rajtok, mert

mennél inkább légyen valami meg tiltva,
légyen is előttünk erősen el zárva,
ámbar ahhoz jutni kellesék fáradva,
annál inkább birni, azt várjuk suhajtva.”⁴²

Az egzotikus szépirodalmi motívumot a levélíró a magyar népi költészetre emlékeztető verses magyarázattal kíséri. Megfigyeli a görög nők természetét, akiknek csak a sok köntösükre van gondjuk, s arra, hogy „minden nagy ünnepre az új köntös meglegyen . . . készebb volna száraz kenyeret enni, mint sem egy gyöngyös nyakravalóját eladni. Ha

³⁸ Mikes, 157. lev.

³⁹ A fentiekhez l. Pápai: i. m. 47, 71, 88, 101, 138. stb. Mikes, 2. lev. Gallipoli 21 Octobris 1717. — 5. lev. — 18. lev. Büjükdere, 15 Septembris 1718. — 20. lev. Jeniköy, 22 Octobris 1718. — 22. lev. Jeniköy, 28 Decembris 1718. — 30. lev. Beykoz, 16 Augusti 1719. — 36. lev. Rodosto, 24 Aprilis 1720. — 38. lev. Rodosto, 23 Augusti 1720. — 42. lev. — 44. lev. Bujukali, 24 Junii 1722. — 81. lev. Rodosto, 14 Junii 1727. — 91—92. lev. — 128. lev. Constancinapoly, 11 Octobris 1737. — 138. lev. — 142. lev. — 146. lev. Csernavoda, 1 Junii 1739. — 152. lev. Jász, 3 Septembris 1739. — 153. lev. Bukurest, 18 Septembris 1739. — 168. lev. Rodosto, 15 Octobris 1743. stb.

⁴⁰ Mikes, 157. lev.

⁴¹ 135. lev. Vidin, 7 Aprilis 1738.

⁴² 42. lev. és 72. lev.

kétszer vagy háromszor napjában fel nem öltözhetik, akkor elunja magát. Amicsoda selyem matériákban és gyöngyösen látja az ember, azt gondolná, hogy mindenik egy grófné . . .” Mikes rosszalja a kopott öltözékű portai főtölmács görög feleségének fényűzését: „ . . . három esztendő s mentét is láttam rajta, noha tudom, hogy nyusztos mentéje is elég volt; azt pedig láttam, hogy a feleséginek megvolt a feje terhelve gyémánttal és smaragdral”.⁴³ S ha legtöbbször a hölgyek öltözékével foglalkoznak, mást is megfigyelnek. A körülmetélés ünnepén „a gyermeket felöltöztetik, mentől cifrábban lehet, azután lovon az utcákon hordozzák muzsikaszóval. A gyermek kezében egy nyíl vagyon, amelynek vasát a szíve felé tartja . . .” — festi le Mikes az ünneplő menet hősét.⁴⁴ Gúnyolódik a nagyvezéren, aki békekötésre indul Szófia felé Drinápolyból „tollason, fegyveresen, valamint egy Hercules . . . igen nagy pompával”.⁴⁵ Kitűnően sikerült a dervisek öltözékének jellemzése és reális ábrázolása.⁴⁶

Kiemelhetők egyes töredékes városleírások (Rodostó, Isztambul, Szófia, Vidin, Bukarest, Jasi, Drinápoly), és ezek lakosságával kapcsolatos hosszabb-rövidebb beszámolók.⁴⁷ A leírások itt sem száraz objektív részletekből állnak, hanem életszerű, szemléletes képekből és szubjektív megnyilatkozásokból. Legerőteljesebben érezhető ez Pápainál, aki a konstantinápolyi rabszolgavásáron látottak előadásakor mélyen elszomorodik.⁴⁸ Hasonlóképpen szomorú érzelmeket és mély emberi együttérzést vált ki Mikesből a gályarabok sorsa és a vidini embervásár látványa.⁴⁹

Bár ezek az irodalmi igényű följegyzések általában személyes tapasztalatok alapján íródtak, egyes elemeikben írásos forrásuk is kimutatható. Teljes bizonyossággal állítható pl., hogy Mikes Kelemen fiktív leveleskönyvének a török udvari szokásokról, közigazgatásról és vallási szervezetről írott összefüggő része (172 – 192. levél) P. Ricaut egyik angolból franciára fordított művének a kivonata alapján készített átdolgozás.⁵⁰

A népi hagyomány körébe vágnak a különféle görög, török, román közszóltatott formulák, s a többnyire török mondások, proverbiumok, fabulák, anekdoták, amelyeket a képes beszédet kedvelő magyar írók ötletesen szőnek bele írásaikba. „Várom szüntelen,

⁴³ 59. lev. Rodosto, 16 Januarii 1725. — 161. lev. Rodosto, 15. Martii 1741.

⁴⁴ 188. lev. Rodosto, 22 Martii 1753.

⁴⁵ 14. lev. Drinápoly, 6 Junii 1718.

⁴⁶ 184. lev. Rodosto, 26 Octobris 1751.

⁴⁷ Pápai: i. m. 23, 26, 76, 138, 152, 176, 266–267, 311; Komáromi: i. m. 12–14, 16, 19, 25, 28, 34; Mikes, 10. lev., 36–38, 42, 60–61, 127, 135–136, 148, 150, 155, 158, 183. lev. stb.

⁴⁸ Pápai: i. m. 78. „ . . . mentem egy különös kastélyforma helyre, melyben körös-körül házak vagynak. Azon házaknak alsó részeiben tartják az asszony, leány, férfi, gyermek rabokat, kiket is cifrán felöltöztetnek. Aki venni akarja, minden testét meg nézeti, nézi, sőt a vénasszonyok, kik csak azért vagynak ott, megismerik a szüzességét is a leánynak; akkor tizennyolcezer pénzen kótya-vetyélnék egy leánykát. Nem szív, aki midőn ezt érzi, az emberi sorson meg ne szomorodnék . . .”

⁴⁹ 136. lev. Vidin, „ . . . itt pedig minden nap szomorú állapotokat látunk, . . . utcáról utcára hordozzák a rabokat, hol férfiakot, hol leányokat, hol gyermeket asszonyokat; boldog asszony az olyan, akit gyermekestől együtt vesznek meg, mert sokszor történik, hogy egyvalaki az asszonyt veszi meg, más meg a gyermekét, egy órában úgy el válnak egymástól, hogy soha többé össze nem kerülnek . . .” — A gályarabokról vö. Komáromi: i. m. 22. és Mikes 36. lev. Rodosto. „ . . . amikor a gályát vonják . . . igen szomorú zörgést hall az ember, mert csak a sok lánc zörgését lehet hallani, . . . ha az ember azt meg gondolja, hogy azok a szegény rabok csaknem mind keresztények, és hogy holtig ott kell maradni nekik, megesis az ember szíve rajtuk . . .”

⁵⁰ Mikes Paul Ricaut, The history of the present state of the Ottoman Empire (London 1669) c. művének kivonatából készült francia fordítást, Tableau de l'Empire Ottoman-t használta föl. Ez a szöveg Ricaut, History of the Turcs. London 1680, francia fordításának, Histoire de l'Empire Ottoman I–III. La Haye 1709, függelékében jelent meg.

hogy már azon athnamé punctumi iránt valami kérdés leszen s hivatnak, de úgy látom, a török proverbium ezen mi dolgunkban is igaz, hogy a török szekér hátán fogja a nyulat” — írja a Portán hiában várakozó Pápai.⁵¹ „Bolond, esztelen ember az a muszka cár, fut mindenfelé, míg veremben akad” — idézi másutt ugyanő a vezér szavait.⁵² Egy töröktől, akivel Pápainak sok baja volt, átkozódó mondásokat tanult: „... nekem azt fogadta, az Isten s a só s kenyér verje meg, ha nem szolgál ... ismételte ... bár az ő testének dögire pökjem (mely ő nálok nagy átok), ha véghez nem viszi, amire ígérte magát ...”⁵³ A Portán lezajlott párbeszédben egyik pasa a jó doktorról mond politikai fabulát, egy másik, egy ezer esztendő madár példáját idézi. Pápai török fabulával válaszol. Az egyik effendi a Portán szerezseny-országú kútról és a halhatatlanság vizéről szóló fabulát mesél az olyan nagy vezérről, „aki mások tanácsával sem akar élni, s maga sem tud semmit.”⁵⁴

Mikes, aki szintén előszeretettel használta föl a török példabeszédeket, említi többek között a mohamedán fatalista istenhit meséjét az ember teremtéséhez sárt vivő angyalról és a halálról, valamint az „elhintett kenyér” mondáját.⁵⁵ Ez a török vallásos legenda színesen elbeszéli szépirodalmi motívumként szövődik bele az író fiktív és missziális leveleibe. „De gondolja el kéd, hogy a török micsodaféle beszédekkel él” — írja Mikes meglepődve a török virágnyelv és képes beszéd hallatára. A Jenikőyből való elköltözésekor Rákóczi fejedelem ugyanis azt mondotta a nagyvezérnek, hogy talán messze vagyon Rodostó, és hogy közelebb szeretett volna lenni a Portához. „Erre a vezér mondá, hogy ha egy kevéssé messze van is, de a hely alkalmas; de ne gondoljad, hogy messze legyen, mert csak annyira vagyon, hogy ha a rizkását itt megfőzik, oda vihetik melegen.” A levélíró kétkedve fűzi hozzá: „Ítélje el az ember az ő török mondását!”⁵⁶ Mikes hallotta, milyen szólással szokta a török dolgát halogatni. Ezért írta türelmetlenül egyik levelében „a való, ad biztató szót, de ... abban a rettentő halogatás, holnap-holnap, (jariün-jariün) az a holnap hat hónapra halad és addig hat szót sem lehet belőle kiráncigálni.”⁵⁷

Bizonyos gyakrabban hallott fordulatok és szólások eredeti formájukban, hallomás után íródtak le. Mikes a rodostói kádi szavait idézve írja: „Aferim, magyar, aferim (igen jól mondád) ...”⁵⁸ Pápai 1707. évi konstantinápolyi követtségének naplóját ezzel fejezi be Magyarországon: „Is alla Is alla” [ha isten is akarja].⁵⁹ E szólások közé tartoznak a különféle üdvözlési formák. Egy audencia látványos ceremóniájának a leírásakor Pápai idézi a török basa szavait, „ki előtt is magunkat meghajtván, hosgeldi csafageldit [isten hozott-at] monda reá”. Másutt a vezér búcsúszavait ismétli: „hoz geldi száfká geldit”

⁵¹ Pápai: i. m. 79.

⁵² I. m. 111.

⁵³ I. m. 91, 59.

⁵⁴ I. m. 283, 197, 251. Pápai fabulája: „Két török tejet szerzett, abba kenyeret hányt; a harmadik is a készhez oda akart ülni. Azt mondták — s nem is hagyták kalánozni — szerezz kenyeret és tejet, azután egyél te is velünk!” (284.)

⁵⁵ Részlet a 7. levélből: „Azt nem okosan mondja-e a török, hogy az Isten rakás kenyereket hintett el imitt-amott az ember számára, és oda kinek-kinek el kell menni és ott kell maradni valamég a kenyérben tart? Itt vagyon a mi rakás kenyérünk elhintve, azért együnk belőle amíg abban tart, zúgolódás nélkül és azt ne mondjuk, hogy jobb volna Erdélyben málét enni, mint itt búzakenyeret ... talán nem ok nélkül tartok én attól, hogy ha a jó Isten megtart ebben a bűzdosó estben, talán egy kazalnyi rakás kenyeret kell megennem ebben az országban; mert ha egyszer megverik a törököt, ha lehet tőle, azt békességgel keni meg ... ha pedig a békesség megvan, csak ülünk a rakás kenyérünk mellé, mert innét ki nem megyünk addig, amíg azt meg nem esszük. Én pedig mindaddig, valamég a rakás kenyéremben tart, szívesen szeretem kéd ... (Drinápoly, 12 Decembris 1717. — Ez a motívum később többször is előfordul: 16, 19, 32, 36, 157. levélben. — L. még misszilis levelét, Rodosto, 25 Martii 1760.

⁵⁶ 35. lev. Jenikőy, 16 Aprili 1720.

⁵⁷ 6. lev. Drinápoly, 10 Decembris 1717.

⁵⁸ 36. lev.

[isten veled].⁶⁰ Mikes újjörög üdvözlési formát alkalmaz. A 40. levelét így kezdi: „polatéti, látod édes néném, hogy már jónapot is tudok mondani görögül”.⁶¹ Két levelét fejezi be „kalinitza” [kalin nikta — jó éjszakát] köszöntéssel.⁶² Ismeri a román üdvöző megszólítást s fonetikusán írja le:⁶³ „mariászá voda” [măria sa vodă — nagyságos vajda]. Nem térünk ki más török és román szórványadatokra, amelyek nyelvészeti szempontból nyújthatnak tanulságot. Befejezésül hadd idézzük a török kancelláriai formulát: „legyen mindeneknek jó vége . . .” — „legyen neki jó vége . . .”, melynek keresztényi változatát Mikes is használja: „a réz-effendi (cancellarius) gyakran jó hozzánk, mi is gyakran megyünk incognito a kalmakányhoz, adjá Isten jó végét . . .”⁶⁴

*

Az említett országok népi és történelmi hagyományainak különféle elemei, amelyek változatos módon bukkannak fel Komáromi, Pápai és Mikes írásaiban, fényt vetnek arra, hogyan látták egyes XVIII. századi magyar írók, utazók a balkáni népek életét s mit jegyeztek fel hagyományaikból. Ugyanakkor ékesen szemléltetik, mint váltak ezek a folklórelemek a korabeli magyar széppróza irodalmi motívumaivá és a balkáni népek megismerésének irodalmi eszközeivé.

Figyelemre méltó példát szolgáltatnak a népi tradíció, a színes folklór-anyag történeti rétegződésére, kimeríthetetlen forrásaira, a nép körében található kútfőire, a szóbeli hagyomány és az írásos források keveredésére.

Tanulságos volna mélyebb elemzésükre is sort keríteni, az egyes nemzeti irodalmakban található forrásanyagok rendszerezése, ill. összehasonlító vizsgálata alapján. Siyavusgil professzornak a török népi anekdoták pszichológiai-társadalmi elemzésére irányuló fejtegetéseihez⁶⁵ kapcsolódva úgy gondoljuk, hogy érdemes lenne egyszer azt is elemezni, hogyan asszimilálták, formálták a régi magyar írók a különféle török fabulák és anekdoták népi szemléletmódját és azok morális tartalmát. Milyen utat tettek meg és milyen átalakuláson mentek keresztül egyes vándoraneidoták egyik néptől a másikig, mint emelkedtek némelyek a folklórból az irodalom szintjére. Megvizsgálható, volt-e hatással a török anekdotizmus az erdélyi anekdota irodalomra, motívum-kincsére a XVII. és XVIII. században.

Módszertani szempontból arra is igyekeztünk rámutatni, hogy milyen gyümölcsöző és mennyi tanulságot rejt a folklór és az irodalom együttes tanulmányozása. A jelen esetben régebbi irodalmunk példázza, hogy szépirodalmunk gazdag lelőhelye a különféle „nemzetiségű” folklór elemeknek; ezek feltárása alkalmat ad bonyolult folyamatok elemzésére, összehasonlító vizsgálatára. A gyűjtő és feldolgozó munkának biztató távlatai vannak. A kutatási terület két irányba is kiterjeszthető, a XVII. század felé és a XVIII. század határán túl is, a XIX. század felé. Arra, hogy mint jelentkezett az általunk vázolt tematika a romantika szintjén, a magyar irodalomban Széchenyi terjedelmes naplói szolgáltatják a legjobb példát. A kongresszus tematikája és egész anyaga ösztönzést ad ilyen irányú tanulmányok folytatására, a közös munka előbbre vitelére.

HOFF LAJOS

⁵⁹ Pápai: i. m. 271.

⁶⁰ I. m. 275, 199.

⁶¹ Rodosto, 1 Januarii 1721. — Előfordul még a 35, 42, 77, 80, 85, 109, 164. levélben is. (Vö. Dict. Vizandios Skarlatos, 95: *πὸλὴ τὰ ἐτη* — olv. pollà tà ète — összevonva pollà tèti)

⁶² 194. lev. Rodosto, 14 Decembris 1754. — 204. lev. Rodosto, 2 Novembris 1757. (*Καλὴν νύκτα* — olv. kalin nikta)

⁶³ Mikes 148. lev.

⁶⁴ 9. lev. Drinápoly, 15 Febr. 1718.

⁶⁵ Résumé des communications du 1^{er} Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes à Sofia. 1966. Littérature et folklore. 212—224.

Irodalomtörténeti integrációk

(A szlavisztika és a kelet-európai szintézis problémáihoz)

Napjaink arról tanúskodnak, hogy fokozatosan megszűnik a kultúráknak Nyugatra és Keletre való felosztása, hogy a felosztás alapja nem földrajzi lesz, hanem eszméivé, kulturáltsággá és kulturálatlansággá, kultúrává és barbarizmussá alakul át. Az, ami a nyugati kultúrában alkotó erő, a keresés, a fejlődés mozgatója volt, az, amit tenne valóban „ember alkotott az ember számára”, Európa valamennyi határán átnyúlva kezét fog az ún. Kelettel. A Nyugatnak valóban emberi kultúráltsága s ama bizonyos keleti kultúra maholnap azonos fogalommmá válik a köztudatban... Ha a határok elmosódásának hatalmas folyamata közben azokat a jeleket tartjuk szemünk előtt, amelyek még lehetővé teszik a kultúrális zónák ilyen felosztását, akkor azt a feladatot tűznénk ki a szlovák kultúrális élet számára, hogy színvonala, jövője érdekében őrizze meg földrajzi fekvésének ezt a hagyományát. Megtisztelő szerephez juthat „Keletnek” és „Nyugatnak” ebben az egyesülésében s önmagában is ama új eszmék megszületőben levő szintézisének tükröképpé válhat, amelyek az ún. Nyugat műveltségét fejezik ki. Ez a szlovák kultúra ideális predestináltsága, egyben fejlődésének perspektívája is.”*

Az irodalomtörténeti kutatás egyre jobban érvényre juttatja a szintézisnek azokat az elemeit, amelyek egyes irodalmi csoportok és területek folyamatosságának, kölcsönhatásának, egyediségének a gondolatát támaszthatják alá. Ennek az eljárásnak gyakorlati és elméleti okai vannak; főleg az előbbieket játszanak fontos szerepet, hiszen elméleti szempontból az irodalmi csoportok kialakítása, a szintézisek egyre problematikusabbakká válnak. Nem mintha nem találnának termékeny talajra, sőt ellenkezőleg, de a nehézséget mindenekelőtt az elméleti átgondoltság hiánya jelenti. Fejtegetéseinket csak a szlavisztika és a kelet-európai szintézis problematikájára korlátozzuk, amely az utóbbi időben nemcsak az irodalomtudományban lett vita tárgya, hanem az egyetemes történetírásban s a többi történeti diszciplínában is, amelyek hasonló problémák előtt állnak. A felvetett kérdéseket viszont többé-kevésbé hipotetikusan tárgyalják, bizalmatlanok az ilyen vagy olyan apriorisztikus koncepciókkal szemben, s ezért úgy véljük, nem lesz a problematika összefoglalása, belőle általános következtetések levonása, egyúttal a továbbfejlődés kijelölése haszontalan.

A több irodalom bizonyos egységeit, területeit, csoportjait magukban foglaló irodalomtörténeti szintéziseknek mindenekelőtt az európai irodalomban van létjogosultságuk és történeti alapjuk, ahol a társadalmi fejlődés néhány olyan eleme alapján vagyunk a csoportosulások tanúi, amelyeknek az etnikai, nyelvi rokonság, az egy állam keretében való együttélés, földrajzi vonatkozások, történelemi-adminisztratív momentumok stb. az alapjai. Ezeknek az elsődlegesen irodalmon kívül álló adottságoknak következményei több nemzeti irodalom fejlődésének további közös, illetőleg párhuzamos vonásai, amelyek nagyobb, nemzeteken felül álló egységekké alakulnak.

Valójában azoknak az irodalmi összefüggéseknek kétféle megközelítéséről van szó, amelyek a szlavisztika és a kelet-európai komparatiztika szempontjából érdekelhetnek bennünket. A bemutatott, de más összefüggéseket is kutatni lehet a *nyelvi és nemzetiségi rokonság* alapján, amely alapon „a természetes fejlődés során a román, germán, szláv, skandináv stb. irodalmak csoportja kialakult. S a *feudális rendszer* hosszú évszázadai folyamán, amelyre a kultúra területén az *egyházak* kiváltságos helyzete volt jellemző — Európa nyugati részén a római katolikus, keleten a pravoszláv egyházé — egészen törvényszerűen alakult ki néhány olyan egymástól eltérő jellemvonás, amely Európa nyugati és keleti részére volt jellemző. Már e két önálló, sajátos csoport kialakulása közben is annak a *geopolitikai elvnek* volt fontos szerepe, amelyet a szóban forgó országok földrajzi közelsége s bennük a sokban hasonló társadalmi fejlődés határozott meg. A

* LACO NOVOMESKÝ: A szlovák kultúra mai helyzete és fejlődése. Beszámoló a szlovák írók trencsénteplői kongresszusán. Slovenské smery, 1936. 8—9. sz. 291. és 296.

hasonló társadalmi rendszernek a kulturális és így az irodalmi termés általános jellemvonásai szempontjából is döntő jelentősége volt.”¹

Ilyen módszertani-elméleti aspektusból a szlavisztika és a kelet-európai komparatiztika szemlélete is világosabbá válik, kiküszöböli a lehetséges kollíziókat s elősegíti az egyik vagy a másik egyoldalúságainak, korlátainak s előnyeinek is a megértését.

A történeti szlavisztikának, tehát az irodalomtörténeti szlavisztikának a kérdései is egymásnak ellentmondó vitákat váltanak ki.² Ha hipotetikus és kategorikus módon is, de erre a szemléletre és értékelésre M. Kudělka *A szlavisztika, a szlávság és korunk* c. tanulmánya buzdított. Kudělkanak az a véleménye: a mai társadalmi helyzetben a szlavisztika elveszíti eddigi ideológiai alapját azzal, hogy elfogadja az osztály kvalitatíve új kategóriáját s a proletár internacionalizmus elveit. Ezért azt mondja, hogy a szláv gondolat, mint a társadalmi erők egy bizonyos megoszlásának gondolata, korunkban elvesztette történeti hivatását.³ Így Kudělka a nyelvészeti szlavisztikától eltekintve úgy látja, hogy a történeti diszciplínák csak a múlt felé fordulnak, s ez számára annak a bizonyítéka, hogy a szlávok etnikai egységéről vallott pontatlan elképzelés a nemzeti szempontnak a valódi gazdasági-társadalmi törvényszerűségek fölé való emelését okozta. Ennek az elképzelésnek viszont ismét csak megvan a maga hiánya azért, mert pl. a szláv irodalmak kutatása nemcsak a szláv egység gondolatán alapult, voltak belső, irodalmi indítékai is. Sok elméleti és módszertani kérdés mellett Kudělka szerint a marxista szlavisztika alapvető feladata, hogy: „pontosan és valóban tudományos alapon jelölje ki a szlavisztika területét és határozza meg azokat a diszciplínákat, amelyek jellegüknél fogva és egymáshoz kölcsönösen viszonyulva sokoldalú és kimerítő tanulmányozásának teljes és organikus rendszerét alkotják meg.”⁴ Nincs tehát szó a szlavisztika eliminálásáról, hanem inkább átalakításáról, azoknak az elméleti-módszertani szempontoknak a pontosabbá tételéről, amelyek megfelelnek a tudomány mai fejlettségi fokának s mindenekelőtt a megváltozott társadalmi-gazdasági struktúrának főleg Európa keleti részén. Ezeket a tényeket az irodalomtudománynak is feltétlenül szem előtt kell tartania s a szlavisztikának is fokozott mértékben kell nekik figyelmet szentelnie.

A szláv kölcsönösség ideológiája, amely kétségtelenül haladó szerepet játszott néhány szláv irodalom fejlődésében is (önvédelmi jellege főleg a XIX. század elejétől kezdve volt nyilvánvaló egészen a második világháborúig, illetőleg a második világháború alatt), elsősorban nyelvi-etnikai korlátozottsága következtében kerül a proletár internacionalizmussal ellentmondásba. Közben a szláv gondolatnak irodalmi, tudományos, publicisztikai és más megjelenési formáiban csaknem másfél évszázad alatt többnyire haladó jellegű változatai voltak, de ma többé-kevésbé anakronizmussá válik (ezzel nem mondjuk azt, hogy nem voltak reakciós elemei már fejlődése folyamán is), ez azonban nem jelenti azt, hogy nem lehet a történeti vizsgálódás tárgya. Végső fokon, ha a szláv nemzetek társadalmi tudatának mai helyzetét vesszük szemügyre, nem hagyhatjuk ma

¹ J. DOLANSKÝ: Společné obecné zákonitosti vývoje slovanských a neslovanských literatur. Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii 1963. 164.

² Csak néhány, nemrégén megjelent művet említünk: M. KUDĚLKA: Slavistika, slovanství a dnešek. Slovanský přehled, 1965. 1. sz.; ZD. SLÁDEK: Historie a současná slavistika. uo. 2. sz.; J. KULEJKA: K diskusi o úkolech „historické slavistiky”. uo. 4. sz. J. MACŮREK: Místo Slovanů a východní Evropy v obecných dějinách. uo. 6. sz.: FR. WOLLMANN: Hlavní úkoly historickosrovnávacího zkoumání slovanských literatur. Slavia, 1964. 204.; SL. WOLLMANN: Obecné a metodologické problémy srovnávací literární vědy na V. mezinárodním sjezdu slavistů. Slavia, 1964. 390.; A. POPOVIČ: O dvoch literárnych syntézach. Slovenské pohľady, 1965. 7. sz.; D. ĐURIŠIN: K problematike vyšších literárnych celkov. Slavica Slovaca, 1966. 2. sz. stb.

³ i. m. 2.

⁴ i. m. 4.

sem figyelmen kívül a szláv összetartozás kérdését, ha más síkon is, mint amelyen pusztán az etnikai rokonság tudata volt. Már csak ebből a felületes áttekintésből is világos, hogy a szlavisztika nincsen hanyatlóban. Ellenkezőleg, hiszen a Szlavisták V., szófiai Nemzetközi Kongresszusának elnöke, V. Georgiev, a kongresszus eredményeinek végső értékelésében „az irodalomtudományról szólva mindenekelőtt azt állapította meg, hogy a szláv irodalomtudomány a kongresszuson definitív érvényességgel vert gyökeret és erősödött meg”.⁵ Nem kell tehát kételkedni abban, hogy a szláv irodalmaknak megvan a speciális jellegzetességük, megvannak a jellemző vonásaik, amelyek a többi európai irodalomban ismeretlenek. Ezeket a gondolatokat főleg Fr. Wollman mutatja be műveiben,⁶ azokat több ízben fejtették ki az egyes szláv irodalmakon belül a komplex kutatások esetében is. De egyre gyakrabban vált elkerülhetetlenné, hogy rámutassanak az irodalmi és általános történeti problematika más, ugyancsak szintetikus koncepciójára is. Például maga Fr. Wollman úgy szól erről: „Összehasonlító történeti vizsgálatnak kell alávetni a kulturális és irodalmi fejlődés gazdasági-társadalmi vonatkozásait a »nemzetek négy börtönében«: a cári Oroszországban, Ausztria – Magyarországon, a lengyel-litván államban és Törökországban; meg kell állapítani a társadalmi és nemzetiségi elnyomás különböző fokait s ennek hatását a kulturális és irodalmi életre, valamint az irodalom fluktuációját a szlávok között.”⁷ J. Kolečka még erőteljesebb, s úgy látszik, jogos megállapítást tesz: „Világos, hogy a történeti szlavisztika sajátos tartalma (a szláv államokban) egyre szűkül. Ahhoz hasonlóan, ahogy a demokratikus szlavianofilizmus valamikor a XIX. század közepén gondolt egyet, majd áttért a románokkal s a magyarokkal való együttműködésre, úgy a mai marxista történeti szlavisztika is azzal, hogy szükségszerűen foglalkoznia kell Közép- és Délkelet-Európa valamennyi nemzetével, »közép-európai«, vagy »délkelet-európai« tudománnyá válik.”⁸

Így jutunk el a másik bonyolult problémakörhöz, amely már több mint harmad évszázada aktuális: Közép- illetve Kelet-Európa irodalmainak komplex, összefoglaló értékeléséhez (az egyszerűség kedvéért csak a második fogalmat fogjuk használni) és specifikus jellegzetességeikhez. Kelet-Európának mint történeti és irodalomtörténeti egységnek a kérdése nem az utóbbi évek terméke. Az irodalomtörténészek már régebben foglalkoztak vele, mindenekelőtt Magyarországon, s főleg J. Macúreknek köszönhető, hogy ez a témakör nálunk sem volt ismeretlen.⁹ Kelet- és Nyugat-Európának a problematikáját

⁵ Sl. Wollmann: i. m. 370.

⁶ Slovesnost Slovanů. K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské a s. t. — Srovnávací metoda v literární vědě (Az összehasonlító módszer az irodalomtudományban) c. tanulmányában (Z dejín československo-slovanských vzťahov. Slovenské štúdie, II. 1959. 24.) Fr. WOLLMANN ezt a problematikát így határozza meg: A szláv irodalmakat a történeti kezdetektől, tehát az óegyházi szláv kultúrától kezdve, szorosabb kapcsolatok fűzik egymáshoz, mint bármelvik másik irodalomhoz. A földrajzi, történelmi és politikai — társadalmi feltételek szorosabb kapcsolatokat tesznek az egyes szláv irodalmak közt lehetővé, mint amilyen az egyes szláv irodalmak és a nem-szláv irodalmak között áll fenn. E kapcsolatok felkutatásának eredménye a kapcsolatok hálózata. Össz-szláv írásbeliségnek nevezzük ezt. Ez nem jelenti azt, hogy a szláv irodalmak történeti organizmusa egyfajta kiagyalt egységben, erőszakos unifikációban oldódik fel. Minden egyes szláv irodalomnak megvan a maga saját fejlődése, a maga sajátossága, a maga szempontjából kell a történeti kép kedvéért felkutatni kapcsolatait a többi szláv és nem-szláv irodalomhoz. (Kiemelés R. Ch.-tól.)

⁷ Slavia, 1952. 211.

⁸ i. m. 248.

⁹ J. MACÚREK terjedelmes könyvet adott ki Dějepisectví evropského východu (Kelet-Európa történetírása. Praha, 1946. 349.) címen, amely egyedülálló a világirodalomban. Részletesen foglalkozik benne magával a történetírással a bizáncitól kezdve mindmáig, valamint a Kelet-Európa történelméről alkotott eddigi nézetekkel s azok jellemző vonásaival.

már a XIX. században kezdték mint ellentétpárt bemutatni. A kelet-európai kérdést a történészek két nemzetközi kongresszuson vitatták meg (1923, 1933), a földrajzi, kultúr-történeti, politikai, vallási koncepció váltakozott egymással; a kelet-európai terület pontosan körülhatárolt fogalma már csak azért sem alakult ki, mert keletnek mindig azt a területet nevezték, amely magától a kutatótól esett keletre. J. Macürek álláspontjára kell helyezkednünk, hogy ti. „nincs külön kelet-európai kultúra, sem külön, mindig állandó keleti kulturális világ, amely lényegesen különbözik a nyugati országok életétől és kultúrájától. Inkább közös európai kultúrtörténeti fejlődés volt, amelynek az egyes nemzetek és tájak más-más színezetet adtak fejlettségi fokuktól, földrajzi, etnikai, gazdasági, kulturális és politikai körülményeiktől függően. Az ún. kelet-európai világ az össz-európai hadszíntérnek és az össz-európai fejlődésnek csak egyik szakasza volt s az ma is.”¹⁰ Ebből az aspektusból vesszük szemügyre a kelet-európai irodalmi szintézis potenciális hipotézisét is, amely különböző módosítások után válik az utóbbi időkben egységessé, még ha többé-kevésbé apriorisztikusan is, s nem konkrét kutatások eredményeképpen. A szlávság és Kelet-Európa nem azonos fogalmak, ezért a szlavisztika s a kelet-európai komparatiztika, illetőleg a kelet-európai irodalmi szintézis tartalma is különbözik egymástól, fejlődés-történeti szempontból is vannak köztük különbségek és módosulások, viszont bizonyos, hogy néhány azonos vagy analóg elem is van bennük. A két koncepció különbsége a különböző szempontok következménye — amíg a szlavisztikának nyelvi-etnikai-nemzeti-ségi alapja van, a kelet-európai komparatiztika főleg földrajzi-politikai-történeti meg-alapozottságú. A két koncepció *nem zárja ki egymást*. J. Macürek szerint „e terület egyes részeinek (akár a szláv világnak, akár Kelet-Európának) inkább a történeti fejlődésére és történeti helyére vagy funkciójára kell figyelni, az egyes részterületeknek és az egyes összefüggő egységek részeinek, az egyes összefüggő egységek egymás közötti viszonyának kérdéseit kell megoldani, mint az okfejtést egyfajta egységes Kelet-Európára vagy a szlávok egységére vagy pedig két nagy — mint az idézett fejtegetésből kitűnik, inkább fiktív mint reális — egységre, a szlávásra vagy Kelet-Európára építeni.”¹¹

Ezért nincs ok arra, hogy ignoráljuk vagy mellőzzük a két koncepciót. Mindkét szintetikus kutatási módszernek megvannak a maga specifikus adottságai, amelyek a közös problematika különböző megközelítéséből adódnak azzal, hogy az egyik is, a másik is komparatista eljárásokkal dolgozik s földrajzilag is csaknem azonos területet hoz szintézisbe. A kelet-európai szintézisnek fejlődése során különböző elnevezései voltak — (közép-európai irodalom, a Dunátáj irodalma stb.), problematikája kutatásának elhanyagolását vagy ignorálását több tényező okozta. Nyugaton az, hogy nem ismerik az adott irodalmakat, Csehszlovákiában pedig a viszonylag ellentmondásos politikai helyzet, Magyarország pozíciója a két háború között, a háború után megint csak Csehszlovákiában s a szomszéd nemzeteknél a komparatiztika „prohibíciója” az ún. kozmopolitizmus elleni harc korszakában. A nacionalizmus maradványai is hatással voltak erre, s a sovinizmust szűkkeblű provincializmus váltotta fel. Ezért volt szükség arra, hogy szélesebb körű vitával állítsuk szembe a két koncepciót, ne értékeljük le az egyiket a másikkal szemben minden előzetes analitikus és komplex értékelés nélkül. Hiszen mindkettőnek mindenekelőtt és főleg *segédeszköz-munkaeszköz-jellege* van. Igaz, s ezt azonnal hozzá kell tenni, hogy a szlavisztika sokkal kidolgozottabb, míg a kelet-európai komparatiztikának nincs olyan nagy hagyománya, nincsenek nagy eredményei s olyan fokozatokon ment át a fejlődése folyamán, amelyeknek több volt s ma is több a negatív, mint a pozitív oldaluk. Mindenekelőtt a nacionalizmus öröksége volt erős féke annak, hogy a kelet-európai koncepció a szélesebb körű irodalomtörténeti összefüggéseket áthassa. Magyarországon az első világ-

¹⁰ i. m. 84.

¹¹ i. m. Slovanský přehled, 1965. 6. sz. 352.

háború után a szellemtörténeti iskolának volt erős hatása, s ez a harmincas években még csak fokozódott, amikor a kelet-európai, illetőleg akkor közép-európai szintézis problematikája kikristályosodásnak indult. E módszer egyoldalúságán kívül erős nacionalizmus is volt benne, amelynek a hungarocentrikus koncepciója az objektívebb összehasonlító stúdium további akadályát jelentette.

De a kelet-európai irodalmak szintézisbe hozása nem Magyarországról, hanem Németországból indult el. A problematika első ilyen összefoglalása a lipcei egyetem docensének, Karl Dieterichnek *Die osteuropäische Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt* c. pozitivist munkája volt,¹² amelyet szerzője a német imperializmus szempontjainak alkalmazásával írt meg. „Az, ami új ebben a műben, nem az egyes jelenségekben van, hanem minden szempontból a totalitás megragadásában és hangsúlyozásában”¹³, írja Dieterich, de mind az egész koncepcióban, mind a részletekben vannak tévedések; Nyugat- és Kelet-Európa túlságos elkülönítésében éppúgy, mint a kelet-európai folklór leértékelésében, az egész problematika felfogásában, amely nincs a differenciálódó tendenciákra és az egyes nemzeti irodalmak specifikus értékeire tekintettel. Dieterich nem volt a kelet-európai nyelvek aktív birtokában (a bemutatott műveket főleg német fordításban olvasta, sok — néha téves — adatot másodkézből vett át), első-sorban bizantinológus volt, ami ennél a munkánál természetesen pozitív szerepet is játszott. Igaz, Dieterich sok úttörő gondolatot is kimondott: ő mondotta ki első ízben, hogy e terület vegyes nyelvűségének megvannak az irodalomban is a maga következményei. Ő mutatta ki néhány irodalmi műfaj csökevényesebb fejlődését Kelet-Európában a nyugat-európai fejlődéshez képest (így pl. a drámáét); hosszasan tárgyalta a nép- s a műköltészet sajátos viszonyát, a romantika jelentőségét, a nagy kulturális központok hiányát, Bécs szerepét, s a nagy szakadékok, amely a kultúra hordozói s a nép között tátongott.¹⁴

Az irodalomtudomány említett szellemtörténeti eljárásainak szellemében zajlott le 1931-ben az I. Nemzetközi Irodalomtörténeti Kongresszus Budapesten, amelyen Eckhardt Sándor adta elő *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában* c. referátumát.¹⁵ Ez volt tulajdonképpen a kelet-közép-európai koncepció fejlődésének első jelentős lépése; jelentős volt már azért is, mert az első kísérlet volt a bonyolult és ellentmondásos problematika széleskörű egységbe hozására, ha — természetesen — csak általánosságokban mozogva is. De olyan nacionalista maradványok találhatók benne, amelyek már akkor bizalmatlanságot, sőt elutasítást váltottak ki, s amelyek az összes hasonló kísérlettel szemben tanúsított fenntartás okozói. Eckhardtnál főleg a túlzott hungarocentrizmus az, aminek következtében nem a szóban forgó irodalmak kapcsolatáról van szó, hanem az összes többi alacsonyabbrendű helyzetéről a magyar irodalom hegemoniájával szemben; úgy vélte, hogy „a Meilletől arisztokratikusnak csúfolt magyar nyelv demokráciát exportált a szomszéd népekhez”, de a reakció terjesztéséről, a nacionalista pánmagyarizmusról megfeledkezett. Hasonlóképpen úgy vélte, hogy Petőfi, Arany, Madách, Jókai, Mikszáth „ragyogó nimbuszt teremtettek a magyar irodalom körül, amelyből a Szent István koronájához tartozó népek ezután állandó ihletet merítettek”.¹⁶ Több hasonló példát is idézhetnénk; valamennyi helyett még csak egy jellemzőt hozunk fel: „az irodalomtörténetre azonban itt sokkal bonyolultabb kérdések várnak: meg kell állapítania a magyar irodalom hatásmérlegét a tót, oláh, horvát és szerb irodalomban”.¹⁷ A proble-

¹² Tübingen, 1911. 184.

¹³ VIII.

¹⁴ SZIKLAY LÁSZLÓ kéziratban maradt tanulmányából idézek (64.), ezen a helyen is őszinte köszönetet mondok a szerzőnek, hogy kölcsönadta nekem; ötleteit több probléma tárgyalása közben felhasználtam.

¹⁵ Minerva, X. 1931. 89—105.

¹⁶ i. m. 97.

¹⁷ i. m. 98.

matikának ez az enyhén szólva egyoldalú felfogása (még akkor is, ha Eckhardt azt mondja, hogy mindezt csak azért hangsúlyozza, mert „nem szabad a magyar tényeket sem elhanyagolni”), negatív következményekkel járt a többi nemzet irodalomtörténetírásába való átvétele szempontjából. El kell viszont ismerni, hogy az ilyen szintetizálásnak az előzetes kutatások elvégzése nélkül akkor is megvoltak a maguk nehézségei, mint ahogy megvannak ma is.

Magyarországon ez az első ízben Eckhardt által megfogalmazott és így hangsúlyozott koncepció aránylag termékeny talajra talált — amelynek minden bizonnyal megvoltak a maga irodalmon kívüli okai a régi monarchia iránt érzett nosztalgiában (a szintetizálásnál a régi Magyarország határai közt élt nemzetek irodalmát részesítették előnyben), a magyar irodalom felsőbbrendűségének hangsúlyozásában, de a józanabb hangok voltak túlsúlyban, amelyek nem annyira a politikai torzszalkodásokra, hanem az irodalmi problémákra vetették a súlyt. Talán nem kell itt hangsúlyoznunk a feszült politikai helyzetet és viszonyokat Kelet-Európa területén. Ebben az időben Magyarországon több író és folyóirat foglalkozott a szomszéd irodalmakkal (Németh László a Tanúban, vagy más folyóiratok, mint a Századunk, Szocializmus, Szép Szó, Korunk és i. t.). A haladószelemű Apollo c. folyóirat tűnt ki közülük (1935–1939), amelyet Gál István szerkesztett munkatársaival (Sárkány Oszkárral, Sziklay Lászlóval, Gáldi Lászlóval, Kardos Tiborral, Hadrovics Lászlóval és másokkal) — a szláv és egyéb szomszéd (a román) irodalmak szakértőivel — együtt, ezeknek a magyar irodalomhoz fűződő kapcsolatait kutatták s megkísérelték a problematikának közép-, illetőleg kelet-európai egységbe való szintetizálását s — ha nem is következetesen — reakciós hungarocentrikus megközelítésének leküzdését. Szlovákiában az egyedüli kísérlet a problematika megoldására Milan Pišút *A kelet-középeurópai irodalomtörténet problémája* című cikke volt, amely Sziklay László *I problemi della storia della letteratura nell'Europa Centro-Orientale* című tanulmányát bírálta meg.¹⁸ Gál István az Apollo koncepciójának meghatározása közben hangsúlyozta, hogy a folyóirat célja a humanizmusnak három formában való, együttes hangsúlyozása, ezzel a folyóirat egyszerre európai, közép-európai és magyar.¹⁹ Gáldi László már 1936-ban, *Eminescu és Közép-Európa* című, az Apollóban közzétett tanulmányában felvetette a közép-európai irodalomtörténet lehetőségének kérdését. Ezeket a kérdéseket később, a háború után nagyobb mértékben, rendszeresen dolgozta fel *A Dunatáj irodalmi fejlődése* c. munkájában.²⁰ Gáldi itt aránylag terjedelmes szintetizist vázolt fel; sok nyelvet tud, s így szélesebb körű kutatás eredményeire támaszkodhatott, ezzel több irodalmat kapcsolt össze a középkortól egészen a jelenkorig tartó fejlődés tükrében. Gáldi „jól látja, hogy minden korszaknak megvan a maga sajátos szellemi képe, de a társadalom állandó fejlődéséről, e fejlődésnek éppen Keletközép-Európában izgalmas fluktuálásáról nem szól. . . Ezért nem hangsúlyozza eléggé erősen a modern (polgári) nemzettudat fejlődésének jelentőségét az egyes keletközép-európai irodalmakban. . . De a társadalomtörténeti szempont teljes elhanyagolása akkor válik bántóvá, amikor Gáldi — szellemtörténeti módszeréhez híven — abszolúttá teszi, sőt misztifikálja a »dunai szellem« fogalmát, azt a középkortól kezdve egészen Adyig, Krležáig, sőt még tovább is állandónak tekinti. Nem tudja elképzelni, hogy az, ami e táj népeinek irodalmában közös volt, az a társadalmi fejlődés hasonlóságainak eredménye. Ha ezek a társadalmi szempontból közös vonások meg-

¹⁸ Elán, 1943. 1. sz.

¹⁹ Vö. A virtuális Középeurópa. Apollo, I. 1935. 80.

²⁰ A Dunatáj irodalmi fejlődése. Documenta Danubiana, 1947. 4. sz. 27–69. Ugyanebben a gyűjteményes kötetben — A Dunatáj, szerkesztette RADISICS ELEMÉR — jelent meg GÁLDI LÁSZLÓ: A Dunatáj nyelvi alkata és DEZSÉNYI BÉLA: Az időszaki sajtó története a Dunatáj országaiban c. tanulmánya.

szűnnének, megszűnne az irodalmak hasonlósága is.”²¹ De Gáldi az adott irodalmak párhuzamos kutatásának több lehetőségét is felvázolta, konkrét analógiákra mutatott rá és hitt abban, hogy a „nagy és tiszta irodalmi célok önzetlen szolgálata végre megteremti a Duna-medence népei közt azt a demokratikus összefogást, amelyért már annyi kor tett hősi erőfeszítést az igazi és maradandó »Pax Danubiana« érdekében”²². 1945 után természetesen kedvezőbbek voltak e koncepció objektívebb megfogalmazásának belső és külső feltételei, mindenekeelőtt nacionalista recidívái és hungarocentrikus tendenciái tűntek el (már nemcsak a volt Magyarország nemzeteinek egybefogásáról volt szó), amelyek leküzdésének szándéka már az Apollóban, valamint néhány későbbi gyűjteményes kiadványban is tükröződött.²³

A kelet-európai koncepció újjáéledésének csak az utóbbi években vagyunk tanúi. A közvetlen impulzust néhány tanulmány, valamint az 1962-i budapesti Összehasonlító Irodalomtörténeti Kongresszuson és a szocialista országok irodalomtörténeti intézetei vezetőinek Budapesten, 1965. májusában lezajlott konferenciáján elhangzott előadások adták meg.²⁴ A kezdeményezés ismét a magyar irodalomtudományból indult ki, de ezért nem kell neki újból apriori elfoglalt szempontokat imputálnunk. Viszont egy alapvető dolog: a sokoldalú tájékozottság hiányzik, és ezért (a nyelvi nehézségek miatt is) a problematika nem kap a szakajtóban szélesebb publicitást. Julius Dolanský nemcsak lehetségesnek, hanem „fölkötőbb szükségesnek” is tartja „a kelet-európai népek szintetikus irodalomtörténetének megírását az összehasonlító módszer segítségével”.²⁵ Szerinte itt regionális komplexusról van szó, amelynek a közép- és kelet-európai földrajzi helyzet s a közvetlen szomszédság az alapja, amelynek az erős kölcsönös kapcsolatok s a történelmi

²¹ SZIKLAY LÁSZLÓ idézett kéziratosa tanulmánya, 74.

²² A Dunatáj irodalmi fejlődése. i. m. 69.

²³ Ungarn und die Nachbarvölker (Bp. 1943.) és Magyarország és Keleteurópa (Bp. 1947.). Ez utóbbi a magyar—oros, lengyel, cseh, szlovák (Kovács Endre), osztrák, jugoszláv (főleg, szerb, horvát, szlovén), albán, görög, román, bulgár, török kapcsolatokról szóló tanulmányokat tartalmaz. A kötetet BALÁZS JÁNOS vázlatos, de gondolatébresztő, Kelet-Európa és az összehasonlító történetírás című tanulmánya vezeti be, amelyben a szerző előbb a nemzeti művészetek egyes műfajainak feldolgozását javasolja. Szintézisbe hozásukat csak ez után kell elvégezni.

²⁴ A kelet-európai szintézis problematikájával foglalkozó lényegesebb munkák közül a következőket idézzük: SZIKLAY LÁSZLÓ: A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről, XIX. század. Ez a tanulmány nagyobb figyelmet érdemelne a szlovák komparatiztika részéről is. A XIX. századi anyag alapján a kelet-európai irodalom párhuzamos szintetikus viszonylata lehetőségének széles skáláját adja (a bécsi nyomok, hatások, Pest-Buda szerepe, a német és francia hatások analógiája, az irodalom a nemzeti politika szolgálatában, a műfajok politikai funkciói, a késés kiküszöbölésére irányuló törekvés, a nyelvújítás, a stílusirányok, a kifejező eszközök keveredése, a romantika továbbélése, a múlt kultusza, a barokk gyökerek, az eposz, a népiesség, a hősideál kérdése, a lírai realizmus és Petőfi, realizmus a szépprózában, a szimbolizmus, az orosz hatások és í. t.), maga a felsorolás is rámutat az anyag gazdagságára és történeti—tipológiai vizsgálatának szükségességére. A tanulmány a Világirodalmi Figyelő 1962. 4. számában jelent meg; németül rövidítve: Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte címmel a Studia Slavica-ban, XI. 1963. 31. s. a köv. lapok. — J. DOLANSKÝ: A kelet-európai irodalmak összehasonlító történeti kutatása. Világirodalmi Figyelő, 1963: 1. sz.; KLANICZAY TIBOR: Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei. Világirodalmi Figyelő, 1963. 1. sz.; ANTON POPOVIČ: id. tanulmánya; BOJTÁR ENDRE: Zur Frage der Ausgestaltung der neuzeitlichen Literatursprachen in Osteuropa. Studia Slavica, X. 1964. 405. s. köv. lapok; ugyanő: A kelet-európai szocialista líra néhány kérdése (1914—1929). Helikon, 1965. 4. sz.; az 1965. májusában lezajlott budapesti tanácskozások anyagát a Helikon közölte, 1965. 4. sz.; VARJAS BÉLA és SZIKLAY LÁSZLÓ: Javaslat egy kelet-európai irodalomtörténeti szintézis előkészítésére c. összeállításával együtt, amely a reneszánsz és a nemzeti felújulás korszakát foglalja magában.

²⁵ i. m. 46.

sors analógiái a következményei. (Dolanský a szláv, a balti, a balkáni, a kaukázusi, valamint a magyar s a román irodalmat sorolja ide, s ez túlságosan tág komplexus ahhoz, hogy szintézisével belátható időn belül számolni lehessen.) A szintetikus munka kezdeti stádiumában talán a szláv s a magyar és román irodalmak kapcsolatait kell megvizsgálni, s csak azután a többieket, ha annak a komplexusnak a szintézisbe hozása, amelyről Dolanský beszél, egyáltalán lehetséges lesz. A magyar s a román irodalom egyes periódusaiban adekvátabb a szláv irodalmakkal, mint a nyugat-európaiakkal általában. De a nyugat-európai irodalommal, mint egy egységes csoporttal, amely sokkal differenciáltabb (és ezért így általánosítva túlságosan globális), óvatosan kell bánni, mert ott más a helyzet, mint a szóban forgó kelet-európai csoport esetében. Klaniczay Tibor abban keresi a problematika lényegét, hogy vajon ezeknek az irodalmaknak a fejlődése bizonyos mértékig nem különbözik-e a nagy nyugat-európai irodalmakétól (ez a kritérium számunkra eléggé problematikusnak látszik), vannak-e közös tulajdonságaik, törvényszerűségeik a több száz éves fejlődés folyamán, van-e tehát egységes kelet-európai fejlődés, van-e a kelet-európai irodalmaknak közös történelmük? A problematika ilyen megfogalmazása egyoldalúsága miatt veszélyes, ezért kell majd a kelet-európai irodalmak összefüggéseit úgy fel-fogni, hogy a szlavisztikai s a még tágabb össz-európai kontextussal, valamint a többi regionális földrajzi és egyéb irodalmi csoportosulásokkal konfrontáljuk. Tehát úgy, hogy ne kerüljön sor egy csoportosulás, egy terület izolációjára a többitől és az egész világ-irodalom fejlődésétől. Ugyanakkor – természetesen – nem lehet a kelet-európai irodalom fogalmát a szocialistával azonosítani, mert két különböző fogalomról van szó, amelyeket specifikus jellemvonások határoznak meg.

Vajda György Mihály érdekes tényre hívta fel a figyelmet az 1965-i tanácskozáson a német irodalom helyzetét illetően az európai irodalmak kontextusában. „A német irodalmat nem azért kell a kutatásokba bevonni, mintha azt is a kelet-európaiak közé kellene számítani, hanem azért, mert mindkét irányban – tehát nyugatról keletre épp-úgy, mint keletről nyugatra – fontos közvetítő szerepe volt és van. Nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a szóban forgó területen a múltban nagyszámú németiség élt, s él részben ma is, amelynek a kultúrája erős kölcsönhatásban volt a többi itt élő nép kultúrájával.”²⁶

Slavomír Wollmann a szlavisták V. Nemzetközi Kongresszusáról szóló, már idézett referátumában a kelet-európai irodalmi összefüggések problematikájának felvetésében „mindenekelőtt az állampolitikai tényezővel adott regionális-földrajzi csoportosulás” vizsgálatát látja, az „irodalmi fejlődésnek” egy zónába tartozó szeletét „egy többnemzetiségű állami és gazdasági-politikai egységben, amelynek középponti nemzetisége nyelvileg és etnikailag jelentős mértékben különbözik a többitől”.²⁷ Az viszont félreértést okozhat, ha a volt többnemzetiségű magyar állam fennállását azonosítjuk Kelet-Európával, amelyet éppen úgy, mint a kelet-európai irodalmakat teljes terjedelmükben (tehát a balti, kaukázusi, az albán, a görög és a török irodalmat is) Slavomír Wollmann „minden összefüggést nélkülöző csoportosulásnak” tart.²⁸ Evidens, hogy egyelőre nem is kell ilyen széles csoportosulásra gondolni. Mindenesetre az egész problematika nem lehet pusztán a magyar irodalomtudomány kutatási területe, hanem minden érdekelt nemzet irodalomtudománya kollektív munkájának kell lennie, amelyeknek feladata mindenekelőtt a komplex kétoldalú kutatás lesz (hiszen pl. a szlovák – magyar irodalmi kapcsolatok problémája eddig

²⁶ Helikon, 1965. 4. sz. 473. — Ezeket a kérdéseket VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: A német irodalom Kelet és Nyugat között (Tipológiai vázlat) c. tanulmányában (Helikon, 1965. 4. sz. 490. s a köv. lapok) fejtette ki, ahol a német irodalmat átmeneti típusnak tartja az európai fejlődésben.

²⁷ i. m. 408.

²⁸ uo. 409.

többé-kevésbé elhanyagolt kérdés, s ugyanígy lehetne bizonyítékokat találni más kapcsolatok kutatásának hiányára is). De mind ez ideig nem jobb a helyzet két-két irodalom kölcsönös megismerkedése, egyik vagy másik kelet-európai irodalom teljes fejlődésének az ismerete terén sem, a teljes akadémiai feldolgozással sem rendelkezik mindegyik. Csak úgy lehet majd áttekinteni a kelet-európai szintézis problematikáját, illetőleg az előzetes analitikus kutatás segítségével a jogosultságát bebizonyítani. A jelenkori szláv irodalmak kutatása esetében az egységes szláv irodalom irreveláns elképzelés, inkább a szlávyságon túli, tehát össz-európai irodalmi kontextust kell elfogadni. Ezért ebben a vonatkozásban az egyes irodalmak között fennálló kapcsolatok tanulmányozását jóval szélesebb alapokra kell majd helyezni.

Valamennyi irodalmi csoportosulásnak kísérő jelensége, hogy primér módon mindig irodalmon kívüli, az esztétikaiakon kívül eső momentumokra épültek. Ez azonban nem olyan hibájuk, amelynek az irodalmi szintézisek teljes megszűnését kellene jelentenie; ellenkezőleg — kutatásuknak elsősorban az irodalom szempontjait kell érvényesítenie, az irodalom relative immanens fejlődési folyamatát kell elfogadnia. Ebben vannak a szlavisztika fejlesztésének s a kelet-európai irodalmi szintézis felépítésének további lehetőségei; az irodalmon kívül eső szempontokat helyes arányba kell hozni az irodalom szempontjaival, amelyek ebben a vonatkozásban mindig alapvetők. A kelet-európai komparatiztika esetében a probléma még bonyolultabb, mert hiszen „gyermekbetegségben” szenved, nincs kidolgozva, a szintézis apriorisztikusan, hipotetikusán készül, az alapvető kutatás hiányzik. A második tény, amelyet mind a két koncepció esetében még egyszer hangsúlyozni kell, az, hogy segédeszköz, munkaeszköz jellegük van. Mint ahogy minden kisebb irodalmi csoportosulást, ezt is — már régóta, de ma még inkább — elnyeli a világirodalom eszméje, az, hogy Európa s az egész világ irodalmának kapcsolatait kell kutatni, amelyek bonyolultak és dinamikusak, de alkalmasak a komplex kutatásra az állandó aktualizálás révén. Ezek a törekvések jellemzik a szlovák irodalomtudományt is, amely történeti tipológiára törekszik, ha ennek a módszertana — s nemcsak nálunk — még eléggé ködös is. Minden szintézis, csoportosítás tulajdonképpen csak a differenciálást, az egyes irodalmak konkrét fejlődése, irányai, személyiségei stb. egyéni, sajátos tulajdonságainak megismerését szolgálja. S ezt a komplex, *integráló-differenciáló* módszert kellene mindeneelőtt szem előtt tartani.

RUDOLF CHMEL

Benyovszky Móríc a lengyel s a magyar irodalomban

(Andrzej Sieroszewski doktori disszertációja)

Andrzej Sieroszewski, a varsói egyetem magyar nyelvi és irodalmi tanszékének adjunktusa doktori disszertációjában Benyovszky Mórícnak, a XVIII. század kalandos életű zsoldosának, gyarmatosítójának, emlékirat-írójának irodalmi utóéletét dolgozta fel. Munkája a kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás komoly nyeresége, mert érdekes adalékot nyújt a XIX. századi lengyel és magyar nacionalizmus fejlődéséhez; új szemponttal gazdagítja az idevágó kutatásokat.

A disszertáció mindenekelőtt Benyovszkynak először 1790-ben Londonban megjelent s azóta számos nyelven igen sok kiadást megért *Emlékiratait* elemzi hozzáértő alaposítással s rámutat, hogy szerzőjük hogyan teremtette meg — kalandos és nagyra-vágyó céljainak elérése érdekében — maga körül azt az „autolegendát”, amelyet egy ideig csaknem egész Európa elfogadott, s amelyet csak aránylag későn igyekezett leplezni, Benyovszkynak a két irodalomban kétségtelenül érdekes alakját méltó helyére tenni a filológiai kutatás. Sieroszewski rendkívül nagy szorgalommal kutatta fel s mutatta be valamennyi nemzet idevágó irodalmát s a lelkiismeretes tudós alaposítással próbálta meg kihámozni e nagy anyagból a yers történelmi valóságot. Ugyanakkor nem feledkezett meg arról sem, hogy fejlődésében ragadja meg a Benyovszkyról szóló tudományos és szépirodalmat; jól érzékelteti, hogy mi jellemző az egyes korszakok Benyovszky-szemléletére, sőt ennek alapján az egyes korok képét is ki-kiegészíti egy-egy érdekes jellemvonással. Ugyanakkor állandóan tudatában van annak is, hogy: ahány nemzet, annyiféle Benyovszky-kép; a németek, angolok, franciák, olaszok, oroszok és szlovákok, valamint a lengyelek s a magyarok is a maguk módján értelmezték s fejlesztették tovább az autolegendát, vitték át a nagy „hős” alakját népük köztudatába annyira, hogy — főleg ott, ahol ez termékeny talajra talált, elsősorban a lengyeleknél s nálunk — az egyes korok igényei szerint és sajátos légkörében átalakult, szinte „néphitté” (fél-meddig a folklór alkotórészévé) lett Benyovszky figurája. A legújabb időkben (körülbelül századunk harmincas évei óta) már csak a ponyva színvonalára süllyedt „történeti” regények s magukat „ismeretterjesztőknek” álcázott áltudományos fejtegetések állítják be a XVIII. század kalandorát tiszteletreméltó „hős”-ként, jelezve, hogy a tömegolvasóban mindmáig él a romantikus kalandok olvasásának igénye, s hogy a nemzeti illúziók meglétével, a kései nacionalizmus önáltatásával nálunk is, szomszédainknál is mind a mai napig számolnunk kell.

Itt nincs terünk arra, hogy Sieroszewski rendkívül gazdag anyagot feltáró, hosszú évek türelmes kutatómunkájáról tanúskodó disszertációjának minden egyes részletét vagy akár csak egész gondolatmenetét is bemutassuk. Itt mindössze azt akarjuk hangsúlyozni, ami a munkából a kelet-európai komparatiztika számára érdekes. Maga a szerző is a lengyelek s a magyarok Benyovszky-képével foglalkozik a legrészletesebben.

Ez a szlovák nyelvterületen született magyarországi („hungarus”) nemes saját-magát „a magyar s a lengyel királyság mágnásának” mondta, s ezzel mintegy megterem-

tette a lehetőségét annak, hogy akkor, amikor a XIX. század nagy nemzeti fellendülése s polgárosodása idején mind a lengyel, mind a magyar irodalom az elnyomó idegen nagyhatalom ellen s a korszerű nemzeti élet kialakításáért vívott harc eszköze volt, Benyovszky is e küzdelem tényezőjévé vált. Nem meglepő, hogy alakja nem magából a nemzeti hagyományból kerül a romantikus, majd az utóromantikus írók műveibe; Gvadányi ugyan még talán csak a hazai mendemondákra támaszkodik, amikor ismert költeményében az „egészséges” (provinciális) hagyományok ideálját látja Benyovszkyban s a „náj módi” ellen használja fel „eszményképül”. De a további fejlődésben nem lehet elhallgatni Kotzebue: *Graf Benjowski und die Verschwörung auf Kamtschatka* című drámájának hatását. Ez a forrás nem tartozik korának legkiválóbb műalkotásai közé; annyit mégis fontos elmondanunk róla, hogy a klasszicista színműveknek ismert morális problémáját: szerelem és kötelesség kollízióját helyezi cselekménye középpontjába. Ez kap a lengyeleknél lengyel, nálunk magyar nemzeti színezetet, s játszik fontos szerepet a fejlődésben egészen a nacionalizmus XX. századi hanyatlásáig. A lengyeleknél magának Kotzebue darabjának a fordítása, illetőleg lengyel „nemzeti szellemben” való átdolgozása indítja el azt a fejlődést, amelynek nem kisebb költő jelenti a folytatását, mint Juliusz Slowacki, aki a romantikus költő fantáziájával teremti meg a számos Benyovszkyról szóló műtől elütő, művésziileg ma is élményt nyújtó poémáját. Nálunk Doppler operája, majd Jókainak 1888-ban az *Emlékiratok* alapján kiadott Benyovszky-életrajza jelzi a hős hasonló útját, s azt, hogy mindabban, amit a XIX. század folyamán itt is, ott is tösegyszerűen nemzetinek tekintettek, mennyi az idegenből mesterségesen átplántált elem, a jövőért küzdő költők fantáziájának terméke. Az, ahogy Benyovszkyt a lengyel s a magyar nemzeti mozgalom a maga arculatára adaptálta, rendkívül nagy hasonlóságukra utal. Ugyanakkor Sieroszewski nagy gonddal mutat rá a különbségre is, amely a lengyel s a magyar társadalmi-politikai helyzet sajátos adottságainak következménye: Benyovszky a lengyeleknél a függetlenségi harc szimbólumává lett, nálunk a magyar – lengyel barátságért s az elnyomás ellen vívott – nemzeti színezetű – küzdelmet támogatta.

A XIX. század második felében tőlünk nyugatra Benyovszky annak a haladást már kevésbé szolgáló szalon-irodalomnak a hősévé lesz, amelyet a német Luise Mühlbach regénye képvisel. Kamcsatka s Madagaszkár hőse itt nemeslelkű arisztokrata, aki mindenekfölött a becsület lovagja, s akit irracionális erők segítenek abban, hogy nagy tetteket tudjon végrehajtani. Jókai Benyovszky-életrajzában, majd századunk elején Wacław Sieroszewski *Beniowski és Ocean* című, egymással összefüggő két jelentős regényében nem lehet figyelmen kívül hagyni e szemlélet hatását, ugyanakkor észre kell venni azt is, hogy a romantika korának hősi, nemzetnevelő s buzdító törekvései e művekben még ekkor is fellelhetők. Mint ahogy többször és több helyen is céloztunk rá, Kelet-Európában a sajátos társadalmi és politikai viszonyok következtében a romantikus szemlélet még századunk elején is hatott, s keveredett az új művészi irányok nem egy érdekes vonásával.

Figyelemre méltó volt maga a vita is, amelyen Andrzej Sieroszewski megvédte doktori disszertációját. Mind a két opponens (Csapláros István és e sorok írója), mind a hozzászólók hangsúlyozták művének filológiai és esztétikai jelentőségét; e mellett eltörpülnek azok a megjegyzések, amelyek az opponensek és a hozzászólók részéről a mű egy-két problematikus helyére mutattak rá. E megjegyzések közül itt csak egyet említünk, azt, hogy Benyovszky nyomai – ha a lengyeleknél s a magyaroknál lényegesen kisebb mértékben is – a szlovák irodalomban is megtalálhatók. Mint ahogy Andrzej Sieroszewski is rámutat: Jožo Nižňanský a két világháború közt – a XIX. századi lengyel s magyar beállítottság ellenpólusaként – szlovák nemzeti hőst csinál belőle. Az *Emlékiratoknak* az auklársta Jiří Palkovič előszavával a felvilágosodás korában megjelent, Samuel Čerňanský által biblikus cseh nyelven készült fordítása viszont még mint csak „honfitársat” (kraján) emlegeti, hogy aztán Ján Bobula feleségének fordításában Mühlbach regényének

hőse a hetvenes évek elején az ún. „Új Szlovák Iskola” mentalitását: a konzervatív szlovák értelmiség szláv kölcsönösség-ideáljával szemben a lengyel orientációjú szlavizmust képviselje. Érdekes megjegyeznünk, hogy ez a szlovák szöveg a német regény magyar fordításából készült.

Andrzej Sieroszewski munkájának létrejöttében a szerző nagy szorgalma és éleslátása mellett kétségtelenül nagy szerepe van annak a rendszeres és példamutató munkának is, amely a varsói egyetem bölcsészkarának magyar tanszékén Jan Reychman és Csapláros István vezetésével folyik. Lengyel nyelvészeknek és irodalomtörténészeknek hosszú sora foglalkozik itt korszerű módon kultúránk problémáival. E disszertáció szerzője egyik legkiválóbb tagja annak a gárdának, amely még sok újat fog tudni mondani a kelet-európai problematika igen fontos lengyel–magyar szektoráról. Azt csak sajnálni tudjuk, hogy a magyar polonisztika – egy-két szerencsés kivételtől eltekintve – ma még nem olyan fejlett, mint a lengyelek hungarisztikája. Andrzej Sieroszewski munkájának olvasása közben még az eddigieknél is jobban tudatára ébredtünk annak, hogy modern filológiánknak e téren még sok súlyos adóssága van.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Rumy és Ján Kollár kapcsolatai

Rumy Károly György¹ a XIX. század Magyarországnak egyik legérdekesebb alakja. Életművében a század első felének szinte valamennyi megoldásra váró problémájával találkozunk; a nemzeti ébredés korának bonyolult kérdéseire keresi a választ. Miután a Habsburg-birodalomban szinte egyszerre indultak meg a népek függetlenséget s haladást célzó mozgalmai, ezek sokszor a népek közötti versengésbe fultak. A helyes válaszra leginkább azok leltek rá, kik egymás melletti (s nem alárendelt) viszonylatokban tudtak gondolkodni. Erre pedig leginkább a többnyelvű vidékről származó honorácior-értelmiség volt képes, melyet sem nemesi, sem egyházi hagyományok nem kötöttek, illetve mely függetleníteni tudta magát a függetlenséget a haladástól olykor elválasztó provinciális kismemesi szemlélettől. Ennek az értelmiségnek képviselője Rumy Károly György, aki származása, neveltetése, tanulmányai, majd életpályája során a soknemzetiségű Magyarország valamennyi nemzeti mozgalmával találkozott, e mozgalmak vezetőivel — ha levélben is — érintkezett, akik eleinte elismerték tevékenységét, majd megtagadták tőle barátságukat.

Talajtalan, elvtelen volt? Légüres térben mozgott? Sehová sem tartozott?

Próbáljuk meg a szlovák nemzeti mozgalom egyik vezéregyéniségével, Kollárral vázlatosan összehasonlítani pályáját. Mindketten a történelmi Magyarország északi részéből jöttek. Kollár apja kisiparos, Rumy kistisztviselő. Körmöc- s Besztercebánya, majd Pozsony neveli a szlovák költőt, Késmárk s Debrecen Rumyt. Göttinga, illetve Jena egyeteme tudatosítja Rumyban, illetve Kollárban a nemzetnevelő és tudós kutató föladatát.

A német egyetemek terjesztette neohumanista gondolat mindkét hősünkben megfogant, s a goethei világirodalom koncepcióit igyekeztek műveikben érvényesíteni. S mivel öntudatukat formáló egyházuk önvédelmi s önfenntartási harcot folytatott az őket elnyomó teológiai zsarnokság s államhatalom ellen, a szóbeli visszavágás s népnevelés szinte egyedül hathatós eszköze, a szónoklat, a retorika életelemükké vált. Ezért napi olvasmányuk és idézetforrásuk Schiller életműve. De tevékenységük egy polgárjogokból kizárt, az állami élet irányításából gyakorlatilag kirekesztett réteg fölemelkedéséért folytatott harcának is része, tehát szakítaniok kellett a nemesi-jogi szemlélettel. A klasszikus auktorokat a göttingai s jénai egyetem kommentátorainak tanítása szerint újraértelmezték, eszerint nem a nemesi életszemlélet példatárai, hanem egy tágabb s emberségesebb világ szószólói. Annak a még csak kialakulóban levő értelmiségnek a típusai, melynek tagjai a polgári forradalomhoz vezető út felén már megalkudtak, ám fennen hirdették a racionalizmus ideológiáját. S bár Rumynak vagy Kollárnak lojalitásához, Habsburg-hűségéhez kétség nem fér, azzal, hogy az ébredő nacionalizmusok katonái, a függetlenség s a haladás oldalán találjuk őket. Rousseau, Herder, Hegel: e három filozófus elképzelései döntően hatottak elveikre. A szentimentalizmus, a nemzeti lét ősinék s valódinak hitt, történel-

¹ Élete utolsó két évtizedéről s szlovák, cseh, szerb, horvát kapcsolatairól részletesen szóltunk: Rumy Károly György, a kultúrközvetítő c. tanulmányunkban. Filológiai Közlemény, 1963. 204—218.

mileg hitelesnek látszó dokumentumokkal való igazolása (pl. népdalgyűjtés), valamint a művészet földadatának, lényegének Hegellel egyező elve: így foglalhatnók össze röviden mindkettejük művészetről hirdetett elméletét. Mindehhez azt számítsuk hozzá, hogy ezek az elméleti elgondolások a napi földadatok műhelyében alakultak, csiszolódtak véglegessé, s a világirodalomba való belépést, a társkeresést célozták. Még a tájélmény is azonos: a Kárpátok s a Duna.

Mindemellett rá kell mutatnunk azokra a sokszor árnyalatnyi különbségekre, melyek a döntő pillanatban, a végső hitvallás óráiban elválasztották ezt az alapján rokon gondolkodású két férfit.

Rumy nagy göttingai élménye a klasszikus auktorok újszerű magyarázata, a szabadabb légkör. Kollár Jénában s Weimarban Goethe *világképet* tágtító humanizmusának hatása alá került. Rumy figyelmét a roppant szellemi készülődés, az ismeretlen tudományok (orientaliztika, statisztika stb.) fejlődése köti le, míg Kollár a német irodalmi nyelv megújítására lesz figyelmes. Rumyt a stilisztikai rendszerezés formái, módozatai érdeklik, míg Kollár a filológia nemzetivé nevelését tartja érdekesnek. Rumy vizsgálódásainak tárgya a világ szinte minden jelensége, mellyel a fejlődést s a népnevelést elősegítheti, Kollár figyelme a világ valamennyi olyan jelenségére fordul, melyet saját népe nevelésének szolgálatába állíthat. Rumyt a pedagógia érdekli — általában, Kollárt az ifjúság nemzeti nevelése, az egységes Németországért küzdő ifjúság. Rumy a század első néhány évének Németországát ismeri, Kollár már a napóleoni háborúk idején föltámadt német nacionalizmussal is találkozik. Rumy tanári pályája békés kisvárosokba vezet, ahol még a hozzá hasonló (talán kevésbé művelt) papok, tisztviselők, tanárok türelmes szemlélete az úr, Kollár a nemzeti mozgalmak magyarországi gyűjtőpontjában, Pest-Budán indítja meg a harcot népe nemzetté emeléséért.

A hasonlóságok s különbségek két típust jellemeznek: Kollár a nemzeti mozgalom vezéregyénisége, Rumy a kultúrák s népek között közvetítő szerepet vállaló humanista. De nemcsak az köti össze őket, hogy egy kor szereplői. A stíluseszmény s művészetfölfogás hasonlósága sok mindent megmagyaráz kettejük kapcsolatáról. Forrásaik azonosak, s a források különféle értelmezése s használata a típusok különbözőségének is magyarázata. Pl. mindketten Goethe s Grimm népköltészet-értelmezéséből merítettek, a gyakorlati példát Karadzić Vuk gyűjteményei szolgáltatták. Kollárt nagyhatású s máig ható eredményű népdalgyűjtésre ihlették, Rumy folyóiratokban közölte prózai fordításait (német nyelven),² majd német verses fordítást tervezett,³ de sosem valósított meg. Kollár népe ősi létének, nemzeti jogának s kultúrája színvonalának bizonyítására szentelte gyűjteményét, Rumy az egyik népet akarta a másikkal megismertetni.

Kettejük közül Kollár a kezdeményező, a harcos, a produktív, míg Rumy inkább interpretál, magyaráz. Kollár az aktívabb, Rumy folyóiratcikkekben érdekes, ám életműve össze nem álló hírközlésekben forgácsolja szét erejét. Kollár ellentmondást nem tűró egyénisége, határozottsága, céltudatossága híveinek egész táborát gyűjti maga köré, elméleteket alkot. Rumy ingatagabb, szétágazóbb, ám sekélyesebb, sem igent, sem nemet határozottan nem mondó egyénisége mindenütt ellenséget szerez, különféle elméletek töredékeit vallja magáénak.

Ezekután nem csodálkozhatunk azon, ha Rumy fölfigyel Kollár törekvéseire, kortársa műveit végig nagy figyelemmel kíséri — és kommentálja. A reformkor Pest-Budájában megjelenő s viszonylag széles körben olvasott *Gemeinnützige Blätter*-ben 1825 s 1841 között feltűnően sok cikk jelent meg a szlovák és a cseh irodalmi élet jelenségeiről.

² Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst . . . 1824. II. Nro. 98—99. 1825. II. Nro 100, 1826. II. 83—84, 88, 97.

³ Id. cikkünk: 209—210.

A cikkek névtelenek, ám Rummy Károly Györgyben gyaníthatjuk a szerzőt. A tapasztalat azt bizonyítja, hogy a magyarországi német nyelvű lapokban akkor jelennek meg az ilyen témájú cikkek, mikor Rummy munkatársuk lesz. Amint szakít az újsággal, elmaradnak az értekezések, nem lát napvilágot több szlovák vagy cseh tárgyú mű. E cikkek egy része magyarul is megjelent (illetve ezeknek változata) Rummy Károly névaláírásával, illetve betűjegyeivel. Ilyen pl. a *Gemeinnützige Blätter* 1834. évi 81–82. lapján található ismertetése *Aus Gran* címmel, melyben Palkovič kanonok tevékenységéről tudósít, majd Hollý Svatooplukjáról szól (Rummy ekkor Esztergomban lakott és működött), a Hasznos Mulatságok ugyanez esztendei I. kötete 13. számában lelhető *Tót literatura* tárgya, mondanivalója, kifejezései hasonlóak. Másutt, mint az *Ungarn's slawische Dichter* c. cikk esetében,⁴ mely lényegében átvétel az Ost und Westből, Rummy gyakorta használt névjegyét találjuk: -m- az aláírás. E cikk jegyzeteiben Ottmayerről és a Zoráról van szó. Az 1840-es Zora-kötet ismertetése alkalmából az alábbi mondatot olvashatjuk: „Ein gutes, in der gedruckten Liedersammlung Kollárs nicht enthaltenes Volkslied, lieferte Dr. Rummy”. Sajnos, hősünktől nem álltak távol az ilyen, nem túlságosan ízléses önreklámozó kijelentések. A tárgyválasztáson s a felsorolt bizonyítékokon kívül az is Rummy szerzősége mellett szól, hogy néhány cikke teljes nevével jelent meg. Ilyen mecénásáról, Stratimirovič metropolitáról szóló nekrológja,⁵ melynek szó szerinti mása ugyanakkor a Hasznos Mulatságokban is megjelent⁶ s *Kazinczy's inhaltschwere cosmopolitisch-patriotische Worte*... c. cikke.⁷ Ám e művek nem hívhatták ki Rummy bírálói támadását, míg a többi, jórészt szlovák tárgyú cikk esetleg a Rumyt gúnyoló, támadó tábor számára újabb támadási fölületet jelenthetett volna.

Miről van szó a cikkekben? Šafárik: *Geschichte der slavischen Sprache und Litteratur* c. művét többször említi, majd a jeles szerző: *Ueber die Abkunft der Slawen* c. munkájáról is beszél. A harmincas években a *Serbische Lesekörnerről* is szó esik.⁸ Tudjuk, hogy Rummy karlócai tanárkodása idején került érintkezésbe az akkor újvidéki tanár Šafárikkal. Hosszú ideig leveleztek, segítették egymást kutatásaikban. Šafárik irodalomtörténetében hivatkozik is Rummy egy földrajzi munkájára.

Többször olvashatjuk Kollár nevét is.⁹ „*Ableitung und Erklärung*” c. műve, majd népdalgyűjteménye, a szlávok irodalmi kölcsönösséget hirdető tanulmánya, de külföldi visszhangja is említésre méltó esemény. Rummy és Kollár esetleg személyessé váló kapcsolatairól már másutt szóltunk, itt most csupán arra emlékeztetünk, hogy egy másik pesti német nyelvű lapban megjelent, tanulmány-igényű cikke bizonyítja; Kollár tevékenységét nagyra értékelte, műveinek népszerűsítését föladatának tartotta.¹⁰ Érdekes a Tablicról írott nekrológ.¹¹ Tablic-cal levelezett, s bár életrajzokban, korabeli tudósításokban nem maradt nyoma e levelezésnek, ennek a bizonyára érdekes s talán még lappangó dokumentumértékű anyagnak egy apró szilánkjára nemrégén bukkantunk rá.¹² A teljesség igénye nélkül még a Hollýról,¹³ Jungmann szótáráról szóló írásokat emeljük ki.¹⁴ S nyomatékosan

⁴ G. Bl. II. 1840. 129.

⁵ Uo. 1836. okt. 13, 16, 20, 23.

⁶ Hasznos Mulatságok 1836. II. 241–43, 273–77, 284–88.

⁷ G. Bl. 1840 310–11.

⁸ 1825. 641–42, 1826. 200, 1828. 289, 1833. 250–51, 1836. 161. Paul Joseph Schaffarik címen a Moravia közleményét veszi át a pesti lap — talán Rummy közvetítésével (1838. 298–99.).

⁹ G. Bl. 1827. 785, 1830. 458–59, 1834. 465–66, 1835. 354–55, 1837. 401–02, 449, 1838. 149.

¹⁰ Id. cikkünk: 206.

¹¹ G. Bl. 1832. 97–98.

¹² Id. cikkünk: 208.

¹³ G. Bl. 1835. 738–39.

¹⁴ Uo. 1834. 290. A cikkecske hírül adja, hogy a szótár Pesten is kapható.

hangsúlyozzuk a Zora évenkénti kötetről szóló híradást.¹⁵ Egészen rövid, inkább híradás-szerű művekről van szó. Egyikben sem találunk elvi vagy általánosításra törekvő megállapítást, inkább egy-két örövendő jelzővel ellátott hírről beszélhetünk. Részben a lap jellege s terjedelme nem tűrte a hosszabb s elvi értékű cikkeket, részben a kapkodásra s kompilációra szűkös anyagi helyzete miatt igen hajlamos Romy elégedett meg azzal a tudattal, hogy írása nyomdafestéket lát. Ezeket a rövid cikkeket a szlovák irodalom visszhangja s elterjedése szempontjából mégis fontosnak kell tartanunk. Egyrészt Romy szívós ismeretelő szándékai miatt, másrészt, mert mégis népszerűsítették a szlovák irodalmat. Az ismertetéseknek e sorozata mégis azt hirdette, hogy a szlovák irodalom él, művelői állandóan alkotnak, s alkotásaikra érdemes odafigyelni. S mert német nyelven jelentek meg, valamennyi Magyarországon élő nép számára hozzáférhetővé váltak. A tudósok — s ez a soknemzetiségű ország természetéből következik — harcoltak ugyan az egyoldalú német hatás ellen, küzdöttek saját nyelvük érvényesítéséért, de akár a magyar Toldy Ferencről, akár a szlovák Kollárról van szó, egymással németül leveleztek. A német (s egyre kevésbé a latin) maradt az irodalmi nyelv diadalra jutása után is az egymás közötti érintkezés eszköze a különféle népek tudósai között. Éppen ezért kell elismernünk Romyt, aki egy szűk papi kisvárosból (Esztergomból) a szlovák, a cseh, a szerb s a horvát s nem utolsósorban a magyar s a német irodalmat, nyelvészetet, tudományt egyformán figyelemmel kísérte és ismertette. Vállalta a közvetítés népszerűtlen föladatát. A szlovák irodalomból legjobban Kollár tevékenysége érdekelte, benne látta kora egyik főszereplőjét.¹⁶

Nemcsak Kollár forgatta Herdert, hanem Romy is. Láttuk, hogy mindketten ismerték Karadžić Vuk kötetait s annak némethoni visszhangját. Romy Károly György is foglalkozott népdalgyűjtéssel, a magyar népdalkutatás egyik első szószólója volt. Egy cikkének lábjegyzete alapján fölvetettük a kérdést: volt-e szlovák népdalgyűjteménye.¹⁷ A Zora 1840¹⁸ kötetében jelent meg egy vers a következő fölirattal: „Národná pesen, zdělená od Dra. Karla Romyho”. Népdal, amely — s ezt Romy már idézett híradása is elmondta — nem jelent meg Kollár gyűjteményében. Az öt szakaszos versezet egyszerű kis művecske a szerencsétlen házasságát panaszló legényről, ki óvja a többieket a meg gondolatlan házasadástól. Már maga a téma is gyanús. Nagyon is Romy személyes sorsát ismerjük föl a versben. Szerencsétlen harmadik házassága temérdek bajt zúdított rá.

A költemény stílusában is hiába keressük az igazi népköltészet báját, üdeségét, a házasságcsúfolók ironikus fintorát. Inkább egy falusi kántor rímfaragását juttatja eszünkbe. Nyelve kora szlovák nyelvállapotát idézi, a Štúr előtti korszakot. Tehát Romy írta? Nem valószínű! Romy Iglón született, Késmárkon járt iskolába, mindkét helyen működött tanárként, megfordult Szomolnokon is. Inkább azt a véleményt kockáztatnók meg, hogy Kollár népdalgyűjteményének hatására lejegyezte az emlékezetében élő s saját sorsát idéző szlovák dalt. S mert emlékezetből jegyezte le, bizonyára változtatott a régen hallott nótán. A népdalgyűjtés technikájának fejletlensége nem biztosította a tökéletes hitelességet. Másrészt a népdalt önmagában is becsülő, de meg nem esítve (a műköltészet stílusa szerint átírva) még inkább értékelő fölfogás sem engedte a tiszta népdal érvényesülését. Ezenkívül a kor még nem különböztette meg a kéziratot daloskönyvek, a kántorok, tanítók, papok, deákok énekelte dalokat a közösség, a nép alkotta énekektől.¹⁹ Mindennek meg gondolása megérteti velünk, miért látott Romy s olvasóközönsége igazi népdalt

¹⁵ Uo. 1835. 81, 1836. 201, 1838. 410, 1840. 129.

¹⁶ Kollár írásaira korán fölfigyelt a magyarországi német sajtó: Ld. JOHANN CSAPLOVICS: Freundschaftliche Erinnerung . . . Beilage zur Iris 1825. Nro 1, 2. p.

¹⁷ Id. cikkünk: 206.

¹⁸ 247—48.

¹⁹ SZIKLAY LÁSZLÓ: A szlovák irodalom története. Akadémiai Kiadó, Bp. 1962. 240—41.

ebben az egyszerű zöngeményben. A költemény nyelve pedig Rumy pátriájára utal. Kollár gyűjteményében még variánsait sem találhatjuk, legföljebb az első sor két változatát ismerhetjük föl egy-egy dalban.²⁰

E népdalközlés újabb adalék ahhoz a szellemi kapcsolathoz, mely Rumy Károly Györgyöt Kollárhoz fűzte. E kapcsolatok tisztázása föltétlenül szükséges, hogy tisztán lássuk Kollár hatását, fölmérjük azt az utat, mely a szlovák népdal magyarországi befo-gadásának történetén végighúzódik. Ennek az útnak a fölmérése a szlovák—magyar viszony szempontjából sem lehet közömbös.

FRIED ISTVÁN

²⁰ KOLLÁR: *Národnie zpiewanky ... W Budinje ... 1834. I. 39—40, 255.*

Robert Mandrou: De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque Bleue de Troyes. Paris, 1964. Stock. 222.

R. Mandrou párizsi professzor könyve annak a sokáig méltatlanul háttérbe szorított irodalmiságnak egy részére irányítja a figyelmet, melyet az utóbbi tíz év európai kutatása kezdett csak igazán birtokba venni, s amely máris meglepő eredményeket hozott. Ez a terület a „magas” irodalmon kívüleső, úgynevezett „sous-littérature” vagy „l’infra littérature”, esetleg „littérature marginale”, amelyben az egyik legjelentősebb fejezetet a nép közvetlen irodalma adja. A francia kutatásban az elit kultúra mellett a tömegek kultúrájának és irodalmának vizsgálata ma már jelentős szerepet tölt be: elég csak utalnunk R. Queneau irodalomtörténeti művének összefoglaló fejezetére vagy H. Rodier-nak és R. Escarpit-nek irodalom-szociológiai munkáira, s nem utolsósorban Mandrou egyéb, a tárgyat érintő írásaira. Jelen újabb könyve az egész tárgykörben fontos előrelépést jelent, amennyiben a legelterjedtebb anyagrészt — a colportage — (népkönyv-) irodalmat dolgozza fel modern eszközökkel és nagy igényességgel.

A francia colportage-irodalom számbavételére e könyv előtt is történtek jelentős kísérletek — pl. Charles Nisard (1854), Pierre Brochon (1954) könyvei —, de mindezek után is szerzőnk újat tud nyújtani kötetével. Egyfelől szűkíti anyagkörét: csak a XVII–XVIII. századi Troyes-i Bibliothèque Bleue nagyhírű, népies ponyva-kiadványaira támaszkodik; csupán ezeket vizsgálja — igaz — minden egyes műre kiterjedő figyelemmel és pontossággal. Másfelől azonban szélesere tárja az érdeklődési körét, s a feldolgozott anyag ismeretében túllép a kizárólag irodalomtörténeti következtetéseken, és képes az egész népi kultúra lényeges elemeit újszerűen meghatározni. Erősen koncentrálva az említett századokra, felszínre hoz egy ismeretlen, a meglepetés erejével ható, széles körű

„másik” kultúrát és „másik” irodalmat, mely a meglévő nívkülönbség ellenére mellé állítható a két nagy század nemesi vagy polgári kultúrájához, s a Racine-nal vagy Voltaire-rel fémjelzett „magas” irodalomhoz.

A szerző előljáróban a népi kultúra fogalmát elemzi. Határozott tisztánlátással vonja össze definíciójában az irodalmárok, szociológusok, történészek és etnográfusok újabb nézeteit a tárgyról. Eszerint a népi kultúra nem jelenti csupán a népi osztályok által autentikusan kialakított műveltséget, hanem annál jóval többet: egyszersmind tartalmazza azokat a tényezőket is, melyek hosszabb időn keresztül „táplálták” a tömegeket, és amelyek sajátosan alakították felfogásukat. Ebben az értelemben a Troyes-i Bibliothèque Bleue sorozat 450 kötetre terjedő, átfogó tartalmú anyaga alkalmasnak bizonyul a korabeli francia népi kultúra megelevenítéséhez, ami egészében ismeretlen vagy rosszul ismert, elfeledett, elhallgatott vagy egyenesen mellékesnek nyilvánított volt. Minthogy a népkönyv-irodalom századokon keresztül intellektuális és lelki táplálékává vált egy egész társadalmi csoportnak — elsősorban a parasztságnak, mely közvetlenül nem tudott érintkezni a „tudós” termékekkel —, igen konkrét ismereteket nyújt tárgyunkhoz.

A Bibliothèque Bleue gondosan számbavett anyagát négy nagy csoportra osztja a szerző, mely elrendezés híven tájékoztat a népi ponyva teljességéről. Az első csoportba a tudományos-féltudományos ismeretterjesztő művek tartoznak. Legtekintélyesebb része ennek a területnek a kalendáriumok mindennapos igényeket kielégítő anyaga. Ide kapcsolódnak továbbá a speciális gyakorlati célokat szolgáló kiadványok (pl. füzetek a földművelésről, állattenyésztésről; fűvészkönyv, orvosló könyv stb.), valamint az okkultizmus körébe vágó munkák. — A második csoport a vallási, kegyességi irodalmat fogja össze. Ebben zömmel keresztényi tanítások, éne-

keskönyvek, szentek életéről szóló kiadványok találhatók. — A harmadik nagy egység a népies szépirodalom köre, melyben rendre felsorakoznak a regényes történetek (pl. Fortunatus, Griseldis stb.), kalandos elbeszélések, sajátos betyárhistóriák (Eulenspiegel, Gargantua, Cartouche, Mandrin stb.), gáláns szerelmi bonyodalmak, tündérmesék, állatmesék, továbbá a „burleszk”-nek tág megnyilvánulási lehetőségei: faceciák, mondások, anekdota-füzérek; a szórakoztatás hol finomabb, hol durvább műformái: asszonyesüfölők, profán énekek, daloskönyvek, vaskos humorra épülő színjátékszerű szövegek stb. — A népkönyvek negyedik csoportjában a francia történelem és társadalom ábrázolásával kapcsolatos szövegek kapnak helyet. Ezek a munkák a királyok krónikáit, lovagregényeket stb. tartalmazzák, jellegzetesen beleötvöződve a népies történettudatba (pl. Charlemagne, Roland, IV. Henrik stb.).

A repertoár pusztá áttekintéséből látható a tárgyi elrendezés szilárdsága. Kevésbé tisztázott még — objektív akadályok miatt — a műfajok fejlődési, alakulási stádiumainak milyensége. Nem tér ki a szerző az Európa-szerte népi kultúrába hatoló népkönyv-irodalom nemzetek közötti összefüggéseinek problémáira, bár jól érezteti, hogy a francia colportage-irodalom szoros szálak fűzik ahhoz. A francia irodalomra kialakított nézetei viszont sok szempontból általánosíthatók többek között a nem különösebben kimunkált magyar anyagra is, annak ellenére, hogy eltérő jelenségeket is bőven konstatálhatunk.

Körültekintő, alapos vizsgálatot kap a könyvben a főkérdés, hogy a nép szociális és politikai megnyilvánulásai, a népi felkelések okai és körülményei hogyan függnek össze e népi olvasmányok hatóerejével. Marxista irodalom felhasználásával helyesen elemzi például, hogy a colportage-irodalom megnyírá a feudális középkori és barokk világ eszmévilágát sugározza a népi ízléshez alkalmazkodva. A továbbiakban azonban kizárólagosnak látja ennek az irodalomnak depolitizált, konformista jellegét, s nem számol az uralkodó osztályok és az egyház azon céltudatos törekvésével, amely ezt az irodalmat éppen a feudális társadalom konzerválása érdekében használta fel. A nyomtatott népkönyveknek ez a depolitizált sajátossága így aligha általánosítható az egész népi kultúrára. Nem is számítva a kéziratban terjedő népi irodalmat, ahol e kérdés eleve másként vetődik fel; Mandrou is utal egy 1702-beli hivatalos iratra, mely szerint a népkönyvek vagy „szórakoztatják”, vagy „lázítják” a népet. Ennek a lázító funkciónak valóságos megléte nyomtatott formában — igencsak a cen-

zúra következtében — nyilván gyengébben érezhető, de az elemzés még inkább leszűkíti azt néhány népi hős kaland-történetére, hol esetenként csíphetnek is egyet-egyét a nemességen.

Igen tanulságosak magyar irodalomtörténeti szempontból is azok a vizsgálatok, melyeket a szerző a kegyességi és vallási tartalmú népkönyvek vonatkozásában végzett el. A teljes repertoár 450 tételéből 120 kegyességi munka (több mint negyed-rész!) és valamennyi katolikus érdekű. A kiadók nem kockáztatják protestáns művek közrebocsátását. Így e munkák kevésbé vetnek fel valláspolitikai, társadalmi kérdéseket, mint a magyar, ahol a XVIII. században megerősödő protestáns népies irodalom részben oppozícióban áll a Habsburg, katolikus politikai és vallási törekvésekkel. — Fontos jelenség még ezekben a vallásos tárgyú munkákban, hogy az idő tájt, midőn Franciaországban a világi racionalizmus, de még a tudós egyházi irodalom is a kritikai megrostálást hajtja végre, a néptömegek olvasmányai-ban a középkori naiv hit hagiografikus irodalmának új, barokkizált diffúziója kezdődik meg. (A 120 kegyességi munka között 40 db. „szentek élete” található.)

Az újabb európai irodalomtörténeti kutatás lényegét érintik Mandrou könyvének azok a részei, melyek a népkönyv-irodalomnak a barokk stílushoz kapcsolását, a barokk korbá ágyazottságát meggyőzően láttatják. Konkrét elemzésekkel helyesen jut el ahhoz a konklúzióhoz, hogy ez az irodalom a barokk ízlést a terminus legteljesebb értelmében fejezi ki, s benne a későbarokk népies irodalom összes megnyilvánulásait feltalálhatjuk. Eszerint a népi kultúrát a XVII., XVIII. századi Franciaországban sem befolyásolja lényegesen a kor klasszikus ízlése és az új filozófikus szemlélet. Mandrou-nak ezek a vizsgálatai új megvilágításba helyezik az egyetemes barokk-kutatás eddigi eredményeit is. René Wellek, Jean Rousset, Pierre Francestel, Victor Tapié és mások, magyar részről Klaniczay Tibor és Tolnai Gábor joggal mutattak rá, hogy a barokk, miután behatolt a nemesség világába, a parasztság sem maradt mentes attól, s idővel a népi kultúra is barokkizálódott. Az említett szerzők jó része kiemelte emellett, hogy a barokk paraszti kultúra létrejöttje törvényszerűen következett be azokban az országokban, ahol a feudalizmus restaurálása megtörténhetett. (Mint például Csehországban, Lengyelországban, Magyarországon stb.) Franciaország természetesen nem tartozik ide, mégis Mandrou könyve nyomán világosan látjuk, hogy bár más úton, és leszűkítettebb formában a

népies barokk kultúra itt is létrejött, s két századon keresztül kizárólagos és tartós hagyománynak bizonyult a colportage-irodalomban.

Erénye a könyvnek a világi, népies szépirodalom beható vizsgálata, valamint a népi osztályok művészi érzékenységének, kvalitásainak körülhatárolása. Ki kell emelnünk annak a jelenségnek bemutatását, miszerint a burleszk elbeszélés, mely többek között Rabelais-nál még a tudós irodalom jelentős része volt, a XVII. század folyamán kivált a nagy irodalom egységéből. Így a „burleszk” ipso-facto népi hagyománnyá vált, s mindvégig a colportage-irodalomnak lett sajátjává. A népkönyv-irodalom folytatta tehát a „tradition gauloise”-t a précieuse-ök idején, s a nép, amely amúgy is fogékony a furcsa, különös, rendkívüli esetekre, magáévá tette ezt az értékes hagyományt. Nem véletlen, hogy a népi visszahatás a magas irodalomra majd a XIX. század folyamán éppen a népies burleszk felelevenítésében mutatkozik meg (vö. például Balzac és Flaubert egyes írásait).

A népkönyvek Franciaországban a XVII–XVIII. század folyamán csak az alsóbb társadalmi rétegek számára jelentettek élményt. A felsőbb rétegek, az „honnête homme”-ok aligha vették kezükbe. Közép- és Kelet-Európában viszont — így hazánkban is — más volt a helyzet. Erre elemzett könyvünk nem tér ki, bár hasznos lerögzítenünk, hogy ezekben az országokban sokáig, lényegében a XVIII. sz. végéig bizonyos egyidejű kölcsönhatást tapasztalunk a magas irodalom és a népkönyv-irodalom között. Az ismert magyar jelenségek mellett elég csak utalnunk az orosz széppróza múltját gyűjtő XVIII. sz.-i törekvésekre, többek közül V. A. Levsin tárgyunkba vágó, találó nyilatkozatára: „A francia Bibliothèque Bleue hasonló meséket tartalmaz azokhoz, mint amilyeneket nálunk az egyszerű nép mesél... ezért én arra az elhatározásra jutottam, hogy utánzom ezeket a kiadókat.” (*Ruszkije szkazki*. . ., Moszkva, 1780. 2–3.)

R. Mandrou értékes könyvének elemzését azzal zárhatnánk, hogy véleményünk szerint a colportage-irodalomnak — mint jórészt nemzetek közötti témának — fokozatos kiszélesítése, átfogó elemzése lenne a továbbiakban gyümölcsöző: az európai összefüggéseket, a hasonló és eltérő jelenségeket megállapítva, közel kerülénék a népi kultúra teljesebb megértéséhez. Magyar részről is volna mit közreadni ebben a vonatkozásban.

GYENIS VILMOS

Słownik folkloru polskiego. (A lengyel folklór lexikona) Pod redakcją: Juliana Krzyżanowskiego. Warszawa, 1965. Wiedza Powszechna, 487+59 ill.

Mintegy évtizedes munka után, a varsói Pracownia Literackich PAN munkatársainak szerkesztésében jelent meg a lengyel folklór egykötetes lexikona. A szerkesztési munkát Julian Krzyżanowski professzor, a gyakorlati teendőket Helena Kapełus iránnyították. A mintegy 600 címszó zömét is Krzyżanowski írta, rajta kívül tekintélyes mennyiségű szócikket fogalmazott meg Kapełus illetve Elżbieta Stankiewicz. Mintegy másfélszáz rajz és melléklet található a könyvben, a közzétett cikkek végén pedig szinte mindenütt további irodalomjegyzék olvasható. Néhány esetben kottákat is közölnek. A művet egy igen rövid előszó, majd a rövidítve idézett munkák jegyzéke vezeti be, ezután rögtön a címszavak következnek. A kötet elejétől végig lengyel nyelven jelent meg, annak ellenére, hogy a címszavak nem kis hányada nemzetközi érdeklődésre tarthatna számot. A kiállítás igen gondos és izléses, sajtóhibák és bosszantó nyomdai következtetések azonban találhatók a munkában.

A bevezető szerint a szerkesztők előtt elsősorban a *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, illetve a Beitz-féle kis *Wörterbuch der deutschen Volkskunde* állt mintaképként, munkájuk amazoktól mégis eltér, mivel csupán egyetlen népet, annak is csak a folklórját tárgyalják. A folklór kategóriájába e kötet szerint a népköltészet, a népi hiedelmek és szokások tartoznak. A népi díszítő- és ábrázoló-művészettel csak néhány cikk foglalkozik, a lengyel népzenet egyetlen nagyobb tanulmány (a Ludwik Bielawski tollából származó *Muzyka ludowa polska* c. mintegy másfél íves dolgozat) összefoglalóan mutatja be, a népi tánc azonban hiányzik a kötetből. Hiányzik ezenkívül a tárgyi néprajz és szociológia szócikkeinek a felsorolása is. Ehelyett néhány egyetemes néprajzzal, illetve lengyel tárgyi etnografiával foglalkozó kutató életrajzát leíró cikket találhatunk csak. Ezek sorából (Moszyński, Zawistowicz-Adamska stb.) hiányzik azonban néhány jeles kutató neve (köztük például az elsősorban nyelvészként ismert, de folklór-kutatóként is úttörő jelentőségű Jan Baudouin de Courtenay, a Kárpát-kutató Kazimierz Dobrowolski, a népművészettel foglalkozó Roman Reinfuss vagy a Kolberg-hagyaték kiadását jelenleg irányító Józef Burszta életrajza, tevékenységük bemutatása). A lexikon közli néhány nem lengyel fol-

klorista életrajzát is. Itt természetesen az esetleges hiányjegyzék tetszőleges és igen nagyra bővíthető. Még így is úgy látszik, érdemes lenne feltüntetni legalább utalás-szerű rövidséggel Antti Aarne, Kaarle Krohn, Carl-Wihelm von Sydow munkáit, akik különben közvetlenül lengyel anyaggal is rendszeresen foglalkoztak. Jiří Horák munkáit is több helyen idézik az egyes cikkek, nevével azonban nem találkozunk a biográfiák között, annak ellenére, hogy munkássága nélkül a nyugati szláv népek összehasonlító népdal-kutatása ma már elképzelhetetlen.

Külön érdekessége e kötetnek, hogy valamelyes képet ad a történeti Lengyelország területén végzett nem lengyel folklórra vonatkozó kutatásokról is. Ivan Franko életrajzában az ukrán, Michał Federowski életrajzában a bjelorusz, Veszolovszkij életrajzában az összehasonlító szláv kutatásokról értesülünk. Itt legfeljebb az orosz Pipin, a bjelorusz Karszkij rövid életrajzát hiányolnánk, akiknek műveit egyébként a lexikon több cikkében is felhasználták. A rendkívül szoros lengyel-litván folklorisztikai kapcsolatokat Karol Brzozowski és Jan Karłowicz életrajza is mutatja, rajtuk kívül is nyilvántartják azonban Izydor Kopernicki, sőt Oskar Kolberg ilyen munkásságát is. Innen talán Liudvikas Jucevičius (Ludwik Adam Jucewicz) és Antanas Juškevičius (Anton Juszkiewicz) rövid életrajza hiányzik. A kasub és szlovinc folklór kutatói közül a legjelentősebbéről, Fryderyk Lorentzról olvashatunk külön életrajzot, a Szilézia folklórját kutatók közül pedig a hegyi szorb specialista, Juliusz Roger életművéről. A német–lengyel folklór kapcsolatokról már jóval kevesebbet találunk a kötetben. Hiányzik például maga a *Niemec* című is, pedig Lück úttörő monográfiája (*Der Mythos vom Deutschen in der polnischen Volksüberlieferung und Literatur*. 2. kiadás, 1943.) óta tudjuk, hogy a lengyel és német nép évszázados egymásmellettiségének és szembenállásának milyen gazdag folklór nyomai maradtak fenn. Az ugyancsak igen gazdag cseh–lengyel és szlovák–lengyel folklór kapcsolatok legjelentősebb dokumentumai és kutatói megtalálhatók a kötetben. Talán mégsem lett volna felesleges a szláv népek folklórjának első felfedezői közül megemlíteni Pavel Josef Šafařík és František Ladislav Čelakovský életrajzát, bemutatni többek között a polonisztikára is kiterjedő folklór tevékenységüket. A jelenleg élő összehasonlító szláv kutatók közül él az orosz P. G. Bogatürjev, valamint I. N. Goleniszev–Kutuzov is megérdemelt volna egy–egy életrajzi cikket. A lengyelországi nemzetiségekről

is keveset olvashatunk a címéhez következetesen ragaszkodó kötetben. A cigányokról ugyan külön címszó (*Cyganie*) tájékoztat, de hiányzik a zsidók, karaimok és örmények valamelyes önálló címszóban megemlítése. A szerkesztők ezeket és a lengyel etnikai csoportok bemutatását egyetlen helyen (*sąsiedzi* címszónál) végzik el, ez a megoldás azonban kevésnek mondható. Hiányzik továbbá a kötetből néhány rokontudomány nagyhatású képviselőjének a neve is. Folklorisztikai és néprajzi kihatású is az antropológus Jan Czekański és a szlavista nyelvész Tadeusz Lehr–Śplawiński munkássága, műveiket a kötetben meg is említik, életrajzuk közlése is indokolt lett volna. A közölt biográfiák hiányjegyzékét talán végezzük be még egy névvel: ha Frazer címszót kapott egy lengyel folklór kézikönyvben, bizonynyal megérdemelte volna ezt Bronisław Malinowski is, akit különben a lengyel tudománytörténet mindig is számon tartott.

Az egyes cikkeket olvasva a külföldiek először is az összefoglaló műfaji és folklórelméleti tanulmányokat nézik át. Ezek közül különösen értékesek a különböző mesére, illetve dalműfajokra vonatkozó cikkek (*bajka*, illetve *pieśń* címszavaknál), a fejlett lengyel szóláskutatást jól reprezentáló közmondás-szócikk (*przysłowie*). Igen hiányzik viszont egy népművészet című (*sztruka ludowa*), és feltűnő módon folyton csak említik a kötetben a *romans* műfaját, ilyen címszót azonban nem találunk. Külön érdekessége viszont a kötetnek a sok címermagyarázó munda, amelyeket *legendy herbowe* című alatt külön összefoglalás is magyaráz. Igen jól sikerült című a *folklór, folklorystyka, motyw* is, jóllehet éppen az ilyen cikkek megfogalmazása a legnehezebb. Kitűnő a lengyel kutatás történetét bemutató *folklorystyka polska*, valamint a lengyel folklórt a szomszéd népek folklórához hozzáméró *sąsiedzi (narody)* című. Jobb híján e két cikkből is tájékozódhat valaki a lengyel folklór és folklorisztika egészéről. Igen tanulságos a *komizm* című is, kár viszont, hogy a párhuzamként kínálkozó *tragizm* megfáradtan maradt. Általában az ilyen folklórelméleti jellegű címszavakból sohasem elég: akár többször ennyit is szívésen látnánk.

A munkának komoly erénye, hogy az irodalommal való kapcsolatot mindvégig fenntartja. A folklorisztikai érdeklődésű vagy népies műveket alkotó írókról általában külön életrajz készült, amely kidomborítja életművük ilyen vonásait, egy külön című (*ludowosć w literaturze*) pedig önállóan is összegezi e témát.

Igen helyes kezdeményezésnek látszik néhány, a legismertebb mese- és monda-

típusok tárgyalása mellett a széltében elterjedt balladák és dalok, valamint szólások önálló címszavakként való feltüntetése. Ebben az esetben nem ártott volna azonban az illető fő címszavakban (így például a *ballada* cikkénél) akár külön bekezdésben utalni a kötetben belüli ilyen tárgyi találkozására. A nagy, műfajt tárgyaló cikkek időnként utalnak ugyan az egyes másutt bemutatott típusokra, ez az utalás azonban nem egészen következetes.

A magyar olvasó különös érdeklődéssel vesz kézbe néhány olyan címszót, amelyben a magyar folklór helyes értelmezéséhez is nélkülözhetetlen adatokra bukkan. A magyar és lengyel folklór-kapcsolatok mérlegét alapjában véve bizakodóan, de mindössze vagy 30 felsorban Krzyżanowski foglalta össze (a már idézett „szomszédok” címszóban, a 361. lapon). Magyar részről is legutóbb elégedetlenül, de bizakodva készítették el a lengyel–magyar folklór kutatások mérlegét (Ortutay Gyula utószavában *Az elcsereült asszonyok* című magyarul kiadott lengyel meseválogatáshoz: Bp., 1962. 181–183.). Az utóbbi fél évszázadban alig valami történt e területen, jóllehet számos olyan jelenség tűnik fel már a futólagos szemle során is, amelyek további tisztázásra szorulóknak. Csak a szembeötlőbbek ezek közül, a címszavak sorrendjében haladva: a *jaselka* néven említett betlehemes (vö. a magyar *jászol*, szlovák *jasličkář*), szemben a közismert *szopka*-betlehemmel, a fején keresztet hordó szarvassal összekapcsolt templomalapítási történetek (itt a *jelen* címszó Dömötör Tekla eddigi kutatásaihoz képest új adatokat is ad), a *Jadwiga*, illetve *Kinga* alakjához fűződő történetek, a magyar *Szent László fiúve* történet feltűnő párhuzamai (felsorolva a *rozryw ziele* címszóval), vagy akár a mi *Szilágyi és Hajmási* történetünkkel már egyszer rokonított lengyel Walther-szöveg (a *Walgiarz Uduły*). Mindezekre a témákra érvényes Krzyżanowskinak a legutóbb említett cikk végére írott mondata: a probléma nemzetközi és tüzetes részletvizsgálatára lenne szükség. A magyar–lengyel folklór kapcsolatok kutatása sem terjedhet ki csupán az említett részletkérdések megtárgyalására. Olyan nagyobb kérdéscsoportok, mint a lengyel és a magyar ballada keletkezése vagy a betyárballada és egyáltalán a betyáreléttel (*zbojnicтво*) foglalkozó folklór, továbbá a katolikus egyházi ünnepek és egyáltalán a keresztény vallásos folklór egésze kínál kedvező terepet történeti-típológiai és történeti-genetikusi összehasonlító kutatásokra igazán.

A lengyel folklorisztikai kutatás egy évszázada igen nagy jelentőségű, és mind méreteiben, mind módszereiben igazán fi-

gyelemre méltó. A jelen munka egyrészt ennek az évszázados kutatásnak egyik betetőzése. Maga a kötet szemléletében és a benne feldolgozott ismeretanyag zömében azonban mégis inkább csak az utóbbi néhány évtized, elsősorban a szerkesztőnek és tanítványainak a kutatási eredménye. Ennek az iskolának rendszeresen megjelenő folyóirata, a *Literatura Ludowa* folyamatosan közli a mai lengyel folklorisztika kutatásait, és külön számokban mutatja be a lengyel folklór különben igen erős lokális tagolódását — egy olyan jelenséget, amelyről a jelen lexikon hallgat. E fejlődő kutatás műfajilag eddig a mesék, trufák, szólások műfajait dolgozta fel, most van munkában a gazdag lengyel lírai dalanyag, valamint a verses epika alkotásai. Kívánjuk, hogy e kutatások eredményei mihamarabb bekerülhessenek a *Slownik* remélhetőleg szintén hamar megjelenő új, javított és legalább másfélszeresre bővített kiadásába.

VOIGT VILMOS

Frederick M. Barnard: Zwischen Aufklärung und politischen Romantik. Eine Studie über Herders soziologisch–politisches Denken. (Philologische Studien und Quellen, Heft 17. Berlin, 1964. Erich Schmidt Verlag, 218.)

Herder társadalompolitikai eszméi nem alkotnak összefüggő rendszert, átszövik egész életművét, egyik-másik igen fontos gondolata a legváratlanabb helyen bukkan fel. Látszólag ugyan hiányzik az összefüggés az egyes, egymás után következő művek között, Herder gondolatai egészükben véve mégis következetességet mutatnak, amelyek ebben a nagy, érdeklődésében szerteágazó (irodalom, művészetek, esztétika, vallás, filológia, filozófia, történelem, politika stb.), hivatali kötelességektől megnyomorított író alkotásai-ban is a meglepetés erejével hatnak.

Az angolszász szerző nem a kronológia sorrendjében tárgyalja Herder munkásságát (túlságosan nagy és szükségtelen vállalkozás lenne annak a pontos meghatározása, hogy az egyes hatások mikor érték az író), hanem egyes témák szerint tekinti át ezt a már csak terjedelmét nézve is roppant életművet. A kötet kilenc fejezetre oszlik. A monográfia használhatóságát a források és a feldolgozott irodalom gazdag és tanulmányos bibliográfiája, Herder főbb műveinek időrendi táblázata, valamint a névmutató biztosítja.

A kötet felépítése Barnard erős történelmi érzékéről tanúskodik. Az első és leg-

hosszabb, valamint az utolsó fejezet mintegy történelmi keretbe foglalja a felvilágosodás idején kiteljesedett és a nemzeti romantikába („politische Romantik”, ill. „romantisme social”) átvezető kor reprezentáns életművét. Az első (*Das Deutschland Herders*) azt vizsgálja: milyen történelmi adottságok és körülmények között indult, majd alkotott Herder. Barnard tömören, a lényegét kiemelve és ezért nagyon tanulságosan tekinti át a XVIII. század számtalan kis államra szakadt Németországnak politikai, kulturális és szellemi atmoszféráját, azt az időszakot, amikor a német *vita civilis*, a politikai öntudat és a politikai gondolkodás olyan mélyre süllyedt. Ebben a fejezetben kerül sor a német államok gazdasági helyzetének, társadalmi struktúrájának és a politikai és ideológiai eszmeáramlatoknak sommás jellemzésére. Kitérőnek azok a kis összefoglalások, amelyeket a kor német gondolkodóiról, különösen Christian Thomasiusról, Leibnizről, Wolffról, a két Moserről, Schlözerrel kapunk. Herdernek és az angol íróknak (Shaftesbury, Locke) kapcsolatára vonatkozóan is újszerű és gondolatébresztő megállapításokat olvashatunk. Hasonlóképpen tanulságosak, bár jóval rövidebbek azok a részletek, amelyek Rousseau és Herder műveit kapcsolják össze és a francia író németországi fogadtatását tárgyalják.

Az első, a felvilágosodás Németországát bemutató fejezettel indított történelmi táblát az utolsó fejezet (*Wirkung: Politische Romantik*) zárja, amely már a romantika Németországát eleveníti fel. Herder hatását és továbbélését vizsgálva, valamint a „herderizmus” és a „romantizmus” összefüggéseit kutatva a szerző arra a paradoxnak tetsző megállapításra jut, hogy bármilyen jelentős is volt Herder politikai felfogásának, organizmus-elvének, nép- és nemzet-fogalmának, valamint relativisztikus metodológiájának hatása, pl. a német romantikára, politikai koncepciójának legfőbb gondolatait mégsem vették át, sőt „... Herders »ideologische« Einstellung zur Politik, die seine unmittelbaren »Nachfolger« stark ansprach, dazu beitrug, eine politische Tradition zu fördern, die seiner eigenen Auffassung stark entgegengesetzt war.” (187.) A szerző tételeit a német romantika vezető gondolkodóinak (Novalis, a Schlegel-fivérek, Müller, Schleiermacher, Savigni, Fichte és Hegel) instrukatív áttekintésével igazolja. Végső konklúziójával egyet kell értenünk: bár Herder nélkül nem jöhetett volna létre a német romantika, mégsem tekinthetjük őt szellemi atyjának.

Herder eszméinek továbbélését vizsgálva

Barnard arra a következtetésre jut, hogy a legmélyebb hatást nem saját hazájában tette, ahol a Napóleon utáni években, a Szent Szövetség dicsősége teljében a politikai viszonyok megakadályozták a herderi gondolatok kibontakozását, politikai koncepciójának népszerűsítését, sőt megértését is. Sokkal hamarabb meglátták jelentőségét Németország határain túl. Az angolszász szerző természetesen az angol irodalmi vonatkozásokkal foglalkozik a legrészletesebben (elsősorban John Stuart Mill és William Godwin munkásságával), Dél- és Közép-, ill. Kelet-Európát jóval sommásabban intézi el. Az egyébként nagy erudícióval és gazdag irodalommal dolgozó, a német viszonyokat kitűnően ismerő monográfia sajnálatos módon ebben a fejezetben nagyon is a felületen maradt. Semmitmondó pl. Mazzinira vagy Magyarországra vonatkozó néhány utalása, ezek nem adhatják meg a körképet, inkább csak zavaróan hatnak. Szemléletében általában a régi szláv koncepció érvényesül, a rendkívül jelentős Herder-hatást Közép-Európában pl. Palacký és Masaryk műveire támaszkodva, túlságosan is egyoldalúan látja.

A nagy anyagismerettel rendelkező és az összehasonlító irodalomtudomány legjobb hagyományait felelevenítő monográfiát nagy haszonnal forgathatja a korszak kutatója, még akkor is, ha éppen magyar vonatkozásokról alig valamit, ill. semmit sem kapunk.

T. ERDÉLYI ILONA

Antologia literary sowiżralskiej, XVI i XVII wieku. (A sowiżrzał irodalom antológiája, a XVI. és XVII. században) Opracował — Stanisław Grzeszczuk. Wrocław — Warszawa — Kraków 1966, Ossolineum, Biblioteka Narodowa, 644.

A sowiżrzał irodalom a lengyel késő reneszánsz áramával jelentkezett egy középkori gyökerekből táplálkozó, de már újabb fejlődési fázist kifejező európai áramlat részeként. Ez a plebejus-polgári színezetű, a népköltéssel összefonódott népszerű irodalom Lengyelország társadalmi viszonyai között a XVI. század legutolsó és a XVII. század első évtizedeiben bontakozott ki. A bő forrás erei búvópatakként csordogálnak a felvilágosodás szatirikus irodalmáig. Az antológia szerkesztője logikusan tagolt és jól felépített összefoglaló tanulmányban (III—CXL lapon) elemzi a lengyel sowiżrzał irodalom társadalmi és irodalmi gyökereit, rámutatva európai összefüggéseire és analógiáira, paralel je-

lenségeire; majd ideológiai jellegének és terminológiai problematikájának vizsgálata után bő teret szán a sowírzsal poétika tanulmányozásának.

Irodalmi hagyományai a dévaj hangú középkori nemzeti nyelvű deákköltészethez, faceciákhoz, a folklórhoz vezetnek; rokonai Ezopus (ford. 1522.) és a parasztréfáiról ismert Markalf. Közvetlen elődei a vaskos csínyjeiről és anekdotáiról híres Eulenspiegel (amelynek megközelítően pontos fordítása a Sowírzsal = huncut, kópé, bakkalaureus) és a cseh Frant, az előbbieket méltó kópédettá. Társadalmi bázisa az elszegényedett, többé-kevésbé független tollforgató értelmiségi réteg, amelynek bizonyos városi és udvari kötöttségei ellenére a nincstelenség és a vándorélet megoldotta nyelvét, s realiztikus, nyers és groteszk szatíráiban és bohózatában akasztófahumorról pécczte ki a feudális társadalom tulajdonjogi és erkölcsi visszásságait.

A sowírzsal-ok hada, az újabb kutatások tanúsága szerint, a századforduló előtti és utáni évtizedekben gazdasági, társadalmi és művelődéstörténeti okok következtében verbuválódott az ún. Malopolska területén, elsősorban Krakó környékén, a XVII. század derekáig virágzó egyházközségi iskolázás idején. Ismeretlen nevű szerzői megfordultak polgári és nemesi környezetben, s köztük éppúgy olvasókra találtak, mint a leghálásabb hallgatóság, szegénység, zsellérek, cselédek, jobbágyok és parasztok körében. Ennek a nyomtatott és élőszóban előadott irodalomnak néhány jellegzetes szerző típusa fényt vet a sowírzsal szociológiájára: *zak* — deák, pajkos tanuló; *rybalt* — régi egyházi énekes, tanító, komédiás; *kantor* — kántor, vándorénekes; *frant* — kópé, fickó, huncut; *blazen* — bolond, bohóc; *klecha* — pap, csuhás, klerikus; *kpiarz* — hivatásos csúfolódó; *bakalarz* — bakkalaureus, iskolamester, deák; *hulaka* — korhely, ledér nótákat éneklő stb. A sowírzsal „irodalom alatti”, másod-, sőt harmadrendű irodalomnak társadalmi bázisa egyúttal jelzi a kutató és értékelő munka bonyolultságát, ideológiai és irodalomelméleti, műfaji és poétikai téren egyaránt. Érdekes jelenség, hogy a sowírzsal a lengyel irodalom történetében egyre inkább azt a sajátos XVII. századi népszerű barokk szatirikus (gyakran sikamlós, néha már obszcén) aktuális irodalmat jelenti, amely plebejus-folklorisztikus és polgári színezetű kezdetek után csakhamar a kismenesség világában is kedvelté vált.

A legújabb kutatások fényében pontosabb összképet ad a bevezető szerzője a sowírzsal irodalomról, mint a szakirodalom utóbbi évtizedeket megelőző eredményei

nyújtottak. A lengyel irodalom kutatásának módszertani törekvései közül ki kell emelnünk ezt a helyes irányt, amely gondos társadalmi elemzésekkel alapozza meg a történeti, ideológiai és irodalomelméleti vizsgálatokat. Egy fejlődéstörténeti tanulmányt is leszögezhetünk. A sowírzsal irodalom nemcsak a folklórral állt összefüggésben, bizonyos mértékig hatással volt a magasabb, művészi igényű irodalom XVII. századi íróira: változó, izmosodó ágai tovább erősödtek a korai felvilágosodás anti-feudális és antiklerikális irodalmában. S nemcsak A. Fredro lelt bennük a humor bő forrására, más írók mellett témára talált Kraszewski is. A sowírzsal poétika életrevalóságára elegendő Tuwim, Galczyński, Gombrowicz, Mrozek nevét említenünk a modern időkben.

A fejlődés menete, a hagyomány és megújulás folyamata az irodalomtörténeteseket egyaránt kötelezi a régebbi és újabb irodalmi korszakok elmélyült kutatására, hogy a fejlődéstörténeti összefüggések rendre világosabbá váljanak. St. Grzeszczuk összegező tanulmánya egy példa a sok közül: a régebbi irodalmi korszakok jelenségeinek önálló vizsgálata a jelenkor felé vezető fejlődési folyamat teljesebb, jobb megértését, a történeti összefüggések feltárását szolgálja. (Néhány magyar vonatkozás: 7—8, 32: Wyprawa plebańska, 1590. — 66, 75: Albertusz z wojny, 1596. — 252, 261: Peregrynacyja dziadowska, 1614. — 492, 526: Nowiny sowírzsalckie, 1645. — 541: Peregrynacje sowírzsalckie.)

HOPP LAJOS

Jan Reyhman: *Orient w kulturze polskiego oświecenia*. (A Kelet a lengyel felvilágosodás kultúrájában) Wrocław—Warszawa—Kraków, 1964. Ossolineum, 386.

Három évtizedes kutató, gyűjtő és feldolgozó munka előzte meg ezt a szintetikus igényű megírt, a lengyel felvilágosodás kultúrájának orientalizmusát tárgyaló alapvető művet. Szerzőjét, a varsói egyetem Keleti Intézetének vezetőjét ismeri már az olvasó folyóiratunkból. Reyhman professzor az összehasonlító kutatások, ezen belül a lengyel—magyar kapcsolatok művelésének jeles szakembere. Új könyvének sokrétű anyagával és témájának taglalásával nincs terünk foglalkozni; inkább megbízható feldolgozó módszerét és az egész munka elvi jelentőségét emeljük ki.

A szerző könyve elején tisztázza a XVIII. századi lengyel orientalizmus fogalmát és funkcióját; megvilágítja azt a folyamatot, ahogy a késő barokk egzotizmusát

(orientalizmus sarmatizmus) az „új korszak küszöbén” a társadalmi változásoknak és igényeknek megfelelően felváltja egy új orientalizmus (orientalizmus ówiecenia). Az orientalizmus lényegében gyűjtőfogalom, rendkívül összetett művelődéstörténeti, ízlésbeli, kulturális, irodalmi, ideológiai stb. áramlatok és különböző intenzitású orientális elemek fogalmi összefogója. Térbeli határai nemcsak egyes keleti, arab vagy perzsa civilizációkig terjednek, hanem a török, tatár, ázsiai, közép- és távolkeleti népek történetéig nyúlnak, az Indiáig, Kínáig és Japánig terjedő civilizációkkal való érintkezéséig.

J. Reyhman tényyszerűen figyelembe veszi, hogy a lengyelországi új orientalizmus része a nyugaton korábban virágzó, az „újdomság”, a változás iránti ízlést ébresztgető szellemi áramlatnak (vö. P. Martino: *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et XVIII^e siècles*); számolni kell ugyanis olyan elemek behatolásával, amelyeket nyugati központok termeltek ki, s divatos irodalmi, filozófiai, tudós művek közvetítettek Európában. A szerző azt is alapos vizsgálat tárgyává tette, hogyan alakult, változott ez a sokarcú orientalizmus (orientalizmus modny i erudyeyjny, salonowy i gabinetowy, sarmacki i artystyczny, naiwny i filozoficzny, kuchennogastromicznicy i magiczno-kabalistyczny, rozrywkowy i intelektualny, barokowy i oświecony) a lengyelországi sajátos történelmi föltételek között, a helyi hagyományok és életviszonyok befolyására.

Meggyőző elemzése bizonyítják, hogy az orientalizmus apercepciója más társadalmi és ideológiai föltételek és osztályviszonyok között ment végbe Lengyelországban, mint pl. francia vagy angol földön. Kelet-európai vonatkozásban az asszimilált elemek mellett jobban szerephez jutottak a közvetlen érintkezésből (kölcsonös legációk, háborúk, utazások, útleírások), személyes kapcsolatokból és a keleti kereskedelem állandó bővüléséből fakadó tényezők. (Említésre méltó mozzanat, hogy a velencei, balkáni, görög s a törökkel folytatott lengyel kereskedelem részben erdélyi és magyarországi útvonalakon keresztül bonyolódott le.) Divatossá váltak a keleti díszítésű kosztümök és mobiliák, parfümök, áruk (délgyümölcs, sörbet, likőr, kávé, fűszerek, damaszt), török és arab fegyverek, perzsa szőnyegek, arab teli-vérek, indiai elefántesont-faragványok, japán fajansz, kínai porcelán, etnográfiai és néprajzi érdekességű tárgyak. A szokatlan formájukkal, meglepő színeikkel, különleges ízeikkel feltűnést keltő keleti dolgok importja, orientális nevezetességek és furcsaságok gyűjtése, a török portréfestészet

utánzása, a keleti pompa kedvelése, egzotikus társasági szórakozások, maskerade, opera-ballett, pantomim meghonosítása, mindez sokszínű eleme a keleti módi iránti érdeklődés és az új ízlés kibontakozásának. Ennek muzeális emlékeit őrzik a lengyel mágánások (Czartoryskiak, Potockiak, a Zamoyiski, Rzewuski, Tarnowski család stb.) gazdag gyűjteményei és a kulturális élet területein a rokokóra jellemző művészi megoldások. Ezek közül az építészeti emlékek mint a főúri kertkultúrában domináns keleti elemek, kínai pagoda-utánzatok, farfurák, japán kioszkok, egyiptomi romok, török dzsámik, fürdők, minaretek, „turqueries” stb. különösen érdekesek.

A felvilágosult mágánások könyvtárai keleti tárgyú írásokkal, kézirat-ritkaságokkal, nyelvészeti, filozófiai, historiográfiai tudós könyvekkel, földrajzi, társadalmi, irodalmi művekkel gyarapodtak rohamosan, tükrözve azt a radikális változást is, ami az orientális irodalom fordítása terén a XVII. század végétől bekövetkezett. A szerző könyvének számunkra legérdekesebb fejezetében (*Fantastyczne baśnie i orientalne alegorie*, 181–225) foglalja össze a téma elsőrendű szépirodalmi vonatkozásait. Szól a hagyományos és az új keleti elbeszélő próza és költészet műfajairól, népszerűsítőiről, közöttük Reviczki Károly és A. K. Czartoryski levelezéséről, a *Hafiz* iránti érdeklődés első inspirátoráról, az *Ezeregy éjszaka* meséinek első (1768) lengyel fordításáról, a *Filozof Indyjski* (1767) és a *Lettres édifiantes et curieuses*... lengyel tolmácsolásban való megjelenéséről (1756, 1767), Jan Potocki (*Voyage en Turquie*. 1789) és Regina Salomea R. Polsztynowa (*Proceder podróży*... Stambul, 1760) egzotikus írásainak létrejöttéről, az európai és a lengyel orientális irodalom összefüggéseiről. A keleti irodalom beszűremlése tápot adott fantasztikus lengyel regény-utánzatok, kritikai hangú, morális célzatú társadalom-szatírák születésének.

„A keleti kultúra hatása a XVIII. században sokkal mélyebb és szélesebb körű volt Lengyelországban, mint azt eddig hitték” — állapítja meg J. Reyhman. Könyvének érdeme, hogy föltárta és elemezte ezt a „teremtő” hatást, amely a felvilágosodás korának ideológiai problémái mélyéig is elhatolt. — Ha a téma magyar vonatkozásaira gondolunk nagy hiányérzetünk támad. A lengyel tudós munkája ösztönzést adhatna a hazai kutatóknak a barokk és a felvilágosodás hasonló kérdéseinek színvonalas fölvetéséhez, orientalizmusának vizsgálatához.

HOPP LAJOS

Roger Portal: Les Slaves, peuples et nations. Paris, 1965. Armand Colin, 520.

A szerző — a Sorbonne-on a kelet-európai népek történetének professzora és a párizsi Szláv Intézet igazgatója — nem kisebb feladatra vállalkozott, mint hogy szintetikus fejlődésrajzban mutassa be a szláv népek történetét, a kezdetektől napjainkig. A nemzetközi szlavisztikai irodalomban is hiányzott ilyen összefoglaló és a részeredményeket gondosan feldolgozó mű, hiszen Karel Horálek prágai professzor kézikönyve, a magyarul is megjelenő *Bevezetés a szláv nyelvek tanulmányozásába* (Úvod do studia slovanských jazyků, 1955) túlságosan nyelvészeti jellegű, jóllehet természetesen figyelembe veszi mindazokat a tényezőket, amelyeknek szerepük volt a szláv nyelvek sajátos alkatának kialakításában.

Portal elsősorban a politikai és gazdasági történelem oldaláról közelíti meg a szláv népek nemzetképződésének, államalkotásának, majd önálló vagy függő helyzetű fejlődésének gyakran nagyon bonyolult problematikáját. Elközből természetesen minduntalan kitér a műveltségi viszonyok ismertetésére, a népművészet, az egyéni művek eredőjeként kibontakozott művészeti irányok, valamint az irodalom és a tudomány alkotásainak méltatására, ami a kisebb lélekszámú szláv népek esetében azért is fontos, mivel általában „nyelvükben élő nemzetek” ezek.

A mű módszertani felépítése, elsősorban a periodizációs elvek kidolgozása és érvényesítése rendkívül tanulságos. Mivel nem a „szlávok” történetét írja, s nem is a szláv államok fejlődésének a párhuzamos történetét vizsgálja, szükségképpen nem alkalmazhatta sem a globális tárgyalás módját, sem az államok vagy népek történetének egymás mellé helyezését. Átmeneti megoldást választott: az egyes nagy történelmi korszakokon belül veszi sorra a szláv népek és államok életrajzát, gondosan kidomborítva a tényezőket és körülményeket, amelyek egymáshoz fűzték vagy elválasztották őket, továbbá azokat a tényezőket és körülményeket is, amelyek egyéb népekkel — tatárokkal, törökökkel, németekkel, magyarokkal — hozták őket kapcsolatba, illetve összeütkezésbe.

Őt ilyen nagy történelmi korszak keretébe illeszti a szerző a feldolgozott anyagot. Az első a VIII. századtól, vagyis a történelmiség kialakulásától a XV. századig, a feudalizmus első válságkorszakáig terjed. A második rész a XVI. és a XVII. század nagyon eltérő irányzatokkal átszőtt eseményláncolatát tekinti át. A harmadik

a modern államok kialakulását s bennük a szláv népek küzdelmes életét tárgyalja a XVIII. század elejétől 1860-ig. A negyedik rész címe: *A nacionalizmusok kora*, s 1860-tól az Októberi Szocialista Forradalomig vizsgálja a fejlődést. Végül az ötödik rész 1917-től 1960-ig foglalja össze a szláv népek történelmét, s a Szocialista Forradalom következményeként mutatja be a szláv népek új fejlődési szakaszát a népi demokratikus táborban.

Ilyen hatalmas és ennyire sokfelé ágazó anyagot rendszerező történelmi műben elkerülhetetlen, hogy a szerző nem minden részt dolgoz fel egyforma alaposan. Portal könyvében is kiemelkednek az orosz történelmet, főleg a XIX. századi orosz történelmet tárgyaló fejezetek — köztük természetesen a szellemi élet jelenségeit is feldolgozó részek. Viszont bizonytalanabb, inkább csak másodkézből vett anyagismeretről tanúskodnak a nyugati szláv népek szellemi törekvéseinek szentelt fejezetek.

Külön kell megemlíteni a tökéletes nyomdatechnikai kivitelezést, amely hasonló jellegű mű esetében korántsem másodlagos, s aminek folytán nemcsak elsőrendű tudományos alkotás, hanem nagyszerű kiadói tett is ez a könyv. Különlegesen szépek a színes illusztrációk (minden szláv ország művészeti alkotásai közül a legjelentősebbek), tanulságosak a térképek és a táblázatok, s jól szolgálják a szöveg szemléltetését a rajzok és a fényképek. Függelékként gondolatébresztő időrendi táblázat egészíti ki Roger Portal értékes könyvének gazdag anyagát.

DOBOSY LÁSZLÓ

Marin Franičević: Književne interpretacije. (Az irodalmi interpretáció) Zagreb, 1964. Naprijed. 446.

Érdeklődéssel vettük kézbe Marin Franičević, a neves horvát költő, irodalomtörténész és esztéta új tanulmánykötetét. Korábbi esszégyűjteménye kapcsán (*Književnost jučer i danas*) a régi és újabb horvát irodalom kiváló szakértőjét mutathattuk be személyében.* Finoman árnyalt, elemző igényű írásaiiban a marxista irodalomtudós hevületével és módszerességével vázolta fel a régi horvát irodalomtörténetírás időszerű problémáit, a ma, tehát az utóbbi három-négy évtized iro-

* L. Helikon, 1964. 520—521.

dalmáról pedig a kortárs és résztvevő tájékozottságával vallott.

Ezek után fokozott érdeklődéssel vártuk új kötetét, s nem csalódtunk. A közreadott nyole tanulmány alighanem forrásértékű lesz egy esetleges nagyobb horvát irodalomtörténeti szintézis létrehozásakor.

Franičević két fő pillér köré csoportosítja írásait: az egyik a XVI. századi dalmáciai horvát irodalom, a másik pedig a horvát *diálektális költészet* problematikája. A kötet első részében így kerül bemutatásra a horvát reneszánsz három olyan jelentős képviselője — modern szempontok alapján —, mint Petar Zoranić, az első horvát regény szerzője, Mikša Pelegrinović, akit Franičević méltányosabb értékelésben részesít, mint a korábbi irodalomtörténetírói gyakorlat, s végül Petar Hektorović, a XVI. század egyik legjellegzetesebb horvát költője, aki első ízben jegyzett fel néhányat a később Goethe által is megcsodált délszláv népi énekekből. A három portré közül kétségtelenül a Pelegrinovićé a legizgalmasabb. A XVI. századi horvát irodalom egyik legtöbbet vitatott műve, a *Jedjupka* kapcsán mérlegeli Pelegrinović jelentőségét. Szintetizáló igénnyel dolgozza fel a kérdés eddigi szakirodalmát, s szemben az eddigi felfogással, arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a mű szerzője Pelegrinović, s alaptalannak bizonyul a *Jedjupkával* kapcsolatban hosszú időn át emlegetett plágium.

A kötet második részét alkotó öt tanulmány Krleža, Mate Balota, a tragikus sorsú Antun Branko Šimić, Pere Ljubić és Ivan Goran Kovačić költészetét méltatja. A szakértő a névsorból következtethet: Franičević ezúttal a modern horvát lírát nyelvjárási elemekkel színező-gazdagító alkotók értékelésére-méltatására vállalkozott. (Mint lírikus, maga is ennek a gyakorlatnak egyik képviselője.) Elsősorban Krleža híres Kerempuh-balladáiról adott analízist (Kajkavski *planetarium Mirolava Krleže*) tartjuk érdekesnek és fontosnak. Krleža lírájának fejlődésvonalát is felvázolva mutat rá, milyen páratlan jelentőségűek az 1935–36 telén írt versek a horvát líra történetében. A bennük feldolgozott életanyag, mely reprezentatív igényű formában ölt testet, talán a legjelentősebb Krleža-művé avatja a balladákat, hisz „a leghitelesebb és legszuggesztívebb” vallomás ez mindarról, amit „horvát múltnak neveznek”.

A kötet Goran-tanulmányában a partizánharcok során hősi halált halt költő életművében a kaj-nyelvjárási sajátos nyelvi leleteit vizsgálja Franičević, illetve egyidejűleg a szűkebb haza, Lukovdol élményeinek hatását-jelentőségét, a *Pjes-*

nik krika i preobraženja c. esszéiben pedig A.B. Šimić életművének eddig legrészletesebb méltatását nyújtja.

A kötet átgondolt koncepciót mutat, láthatóan korábbi, a régi és újabb horvát irodalom történetének még megoldatlan problémáira vonatkozó megállapításait kívánta itt részletesebben kimunkálni Franičević.

LŐRKÖS ISTVÁN

Csanda Sándor: *Hidak sorsa*. Bratislava, 1965. Slovenské Vydavateľstvo Krásnej Literatúry, 272.

Csanda Sándor tanulmánykötete mind kapcsolattörténeti, mind magyar irodalomtörténeti szempontból jelentős mű. Nemcsak tematikai változatossága, sokszínűsége, a feldolgozásra került problémák érdekessége miatt szűrtük le e véleményünket, hanem a kidolgozás alaposága, tárgyilagos hangneme is megerősíti meggyőződésünket.

A szerző két részre osztotta kötetét:

- I. Magyar—szlovák kapcsolatok
- II. Csehszlovákiai magyar irodalom

Csanda rokonszenves tulajdonsága, hogy szereti a vitás, kevésbé vagy téves szempontból feldolgozott területeket. Így a mű első részében foglalkozik Balassi szép magyar komédiájával. Polémiaja a szöveg olvasatára, értelmezésére s motívumrokonosságára egyaránt kiterjed. Értékes anyagot tartalmaz a Rákóczi-kor szlovák—magyar kapcsolatait bemutató tanulmány. Ez utóbbi inkább történeti jelentőségű, de az irodalom kutatója is talál néhány értékes dokumentumot a maga számára. *Petőfi és a szlovákok* című terjedelmes vázlata már nem ilyen megnyugtatóan egyértelmű. Részletesen foglalkozik Petőfi származásának kérdésével, holott ez csupán a nacionalista irodalomtörténet számára lehetett probléma. Ott ugyanis az irodalomtörténet is harci eszköz volt a szomszédos nacionalizmus ellen. Jelen esetben a szlovák nemzetiségi válság jogosultságát vélték bizonyítani a szlovák írástudók e kérdés polémikus fölvetésével. Sokkal érdekesebb, amit közvetlenül Petőfi és a szlovák nép kapcsolatairól ír. Helyesen mutat rá arra, hogy a „világszabadság” vörös zászlaja alatt küzdő költő saját népe szabadságát féltette, s a „hűtlen király” által a magyarságra uszított népek figyelmeztetésére írta *Élet vagy halál* c. versét (73—75.). E vázlatos áttekintés megjelenése óta Csau-

kás István szép kandidátusi disszertációja jelzi, hogy a probléma kutatása még mindig időszerű.

Még ott is gondolatébresztő Csanda fejtegetése, ahol nem tudunk vele egyetérteni, mint pl. a feudalizmus kora „hungarus-patriotizmusának” kérdésében (110–111.). Nem vitás, hogy a XVII. századi szlovák énekek szerzője nem állhatott a „hazafias öntudat”-nak (110) azon a fokán, mint a XIX. század néhány írástudója, pl. Tablic vagy Palkovič. A Rákóczi-korban résztvevően cselekvő, s éppen a Csandától idézett helyen bemutatott tények alapján bizonyíthatóan fegyverrel küzdő, szlovák anyanyelvű kisnemes vagy jobbágy nem csak a vallásért, az evangélikus ügyért harcolt a katolikus Habsburgok ellen. Nyilván a közös haza, a *natio Hungarica* eszméjét is átérzte, persze nem a XIX. század tudatosságának s felvilágosultságának a fokán. Így az is gondolatébresztően vitatható, hogy „A hűbériség korában (nálunk kb. a XVIII. század végeig) még nem alakulnak ki a modern polgári nemzetek, nincsenek tudatos kapcsolatok és nemzeti ellentétek sem”. (121). Talán elég a Bencsik—Magin vitára céloznunk, mely Katona István és Sklenár polémijában erősödik föl. Széchenyi Ferenc tudatosan építi ki pl. Prágával kapcsolatait, Horányi Elek és Ribay György barátsága is részben Horányi tudatos kultúráközvetítésének eredménye. Még jó néhány példával folytathatnánk a vitát. A kapcsolat s az ellentét léte — véleményünk szerint — nem a „modern polgári állam” függvénye. A reformkorban a legélesebb röpiratcsatározásoknak vagyunk tanúi, holott akkor még csak akar a magyar — Kossuthal szólva — állam lenni a szó XIX. századi értelmében.

Elismerés illeti Csandát a II. részben közölt tanulmányokért. Forbáth Imrében avantgardista hagyományaink egyik értékes alakját fedezte föl. Finom érzékenységgel elemzi Berkó Sándor antifasiszta líráját, Vozári Dezső költészetéről is lefújja a feledés porát. Irodalomtörténeti áttekintésében a csehszlovákiai magyar irodalom majdani szintézisének ígérését látjuk. Juraj Zvara tanulmányait ismertető cikke pedig a csehszlovákiai magyar kisebbség problémáit tárgyalja higgadtan, józanul.

Csanda könyvét bizton ajánljuk mindenkinek, ki a kapcsolattörténetet műveli. Problematikusabb írásaiból is számtalan gondolatot meríthetünk. Anyagtudása, kitűnő szerkesztése, általában olvasmányos stílusa figyelmeztet: értékes könyvvvel gyarapodtunk.

FRIED ISTVÁN

Viktor Kochol: Slovo a básnický tvar (A szó és a költői forma). Bratislava, 1966. Slovenský spisovateľ. 285.

Viktor Kochol neve nem ismeretlen a magyar irodalomtörténészek előtt. A *Štúr-iskola költészete* c. könyvével kapcsolatban annak idején rámutattunk, hogy a szlovák irodalom négy nagy alakjának (Samo Chalupkának, Andrej Sládkovičnak, Janko Král'nak és Ján Bottónak) a jellemzéséből a mi irodalomtörténetírásunk is milyen tanulságokat vonhat le, annak ellenére, hogy a szerző csak magukról a szlovák jelenségekről szól.¹

Bár a most előttünk fekvő könyv egészen más jellegű, mint az előző, számunkra csaknem ugyanazzal a tanulsággal szolgál.

Kocholnak ez a műve műfordítás-kritikáinak gyűjteménye. A szlovák költészet néhány orosz és cseh, az orosz és cseh költészet néhány szlovák műfordítását bírálja meg (Lermontov és Nyekraszov szlovákul, Janko Král' oroszul, a Štúr-iskola költői csehül, Mácha szlovákul, Novomeský csehül, Paszternák szlovákul). Ezeket az egymástól látszólag teljesen független bírálatokat érdekessé, sőt a mai magyar műfordításelmélet művelői számára is izgalmassá teszi az az egységes szempont, amelyet Kochol minden egyes írásában következetesen alkalmaz. A cseh strukturalizmus neveltje, aki a prágai iskola eredményeit sikeresen használja fel az irodalomtudomány mai helyzetében is. A műfordítást az eredeti költemény alkotó továbbfejlesztésének és aktualizálásának az új (nemzeti és korbeli) környezetbe való beleillesztésének tartja. Az orosz és a cseh nyelv — mint rokon nyelvek — sok szempontból állnak közel a szlovákhoz. Kochol mégis — igen szellemesen és gondolatébresztően — arra mutat rá, hogy a verselés, a költői formák s ennek következtében a költői nyelv hangtana, képanyaga, szintaxisa és jelentéstana szempontjából igen sok köztük a fejlődéstörténeti különbség. Ezért a műfordítónak igen nagy a felelőssége akkor, ha egyrészt az eredetivel adekvát, másrészt a mai szlovák, cseh, illetőleg orosz olvasó érzelmvilágához közel álló szövegre törekszik. Az egyes cikkek pusztá felsorolásából is világos, hogy — két XX. századi költő kivételével — Kochol figyelmének középpontjában ezúttal is a romantika, illetőleg a XIX. századi költészet korszerű tolmácsolásának problémája áll. Az eredeti sajátos világát kell itt a mai olvasóhoz közel hozni úgy, hogy a kellő művészi

¹ Vö.: A Štúr-iskola költészete. ITK. 1957. 3. sz. 282–287.

egyensúly megmaradjon a két szempont között. Nemesak arról van tehát szó, hogy Kochol aprólékos, a mai cseh és szlovák verstani kutatásokra jellemző — matematikai — elemzéssel mutatja be a három szláv nyelv prozódiajának rokonságát és különbségeit, valamint az ebből következő rokonságot és különbségeket a költői képalkotás s a költői mondanivaló szempontjából — hanem arról is, hogy e rokonság s különbségek tudatában felveti a műfordítás korszerűségének és az eredeti sajátos légkörének viszonyát, illetőleg e viszony problémáit is. Meddig mehet el a fordító egy múlt századi idegen költő korszerűsítésében, mennyiben van joga ragaszkodni ahhoz, ami a maga idejében korszerű volt, ma viszont már archaikusnak hat, hol az eredeti művek folklorisztikus elemei fordításbeli felhasználásának határa, mivel lehet visszaadni azt, ami a másik nyelvtől teljesen idegen és í.t.

Mindez fokozott mértékben érdekelheti a műfordítás magyar értőit is, hiszen sem a magyarból, sem a magyarra fordításnak nem áll a miénkhez oly közel álló nyelv a rendelkezésére, mint a szlováknak a cseh vagy az orosz. Mácha *Májusa* — a cseh s a szlovák nyelv rendkívül nagy közelsége következtében — a szlovák költői hagyománynak eredeti alakjában is szerves, a nemzeti költészet fejlődésére közvetlenül ható tényezője volt. Nálunk — nyelvünk elszigeteltsége miatt — elképzelhetetlen az ilyesmi. A Kochol könyvében felvetett problémák magyar viszonylatban annál izgalmasabbak. Különösen fejtegetéseinek az az elméleti végkövetkeztetése, amelyet a bevezetés utolsó soraiban mond ki: A forma eltolódását — ha csak verstani eltolódását is — nem kíséri a műfordításban a nyelv adekvát eltolódása, éppen úgy, mint ahogy, ellenkezőleg, a radikális formai átalakítás lényegtelen nyelvi eltolódással is megvalósítható. Ez megdönti az ún. költői nyelvnek mint funkciója szempontjából a többitől eltérő, sőt autonóm nyelvnek a létezését. Ha ugyanis a lehető legköltőibb nyelvet is elkezdik fordítani, úgy bánnak vele, mint bármilyen más nyelvvel; viszont az irodalmi és a versformát másképpen alakítják át, mint nyelvi alakját. A nyelv itt nem olvad össze a formával, hanem elválik tőle." (11.) Érdekes megfigyelni, hogy Kochol a strukturalizmus alaptételeiből indult ki, módszerét következetesen alkalmazza, végeredményképpen az egyik leglényegesebb ponton mégis ellenkező eredményre jut, mint — a maguk kezdeti korszakában — Mukařovskýék.

A könyv számos fontos részletére itt nincs sem időnk, sem helyünk kitérni. Egyedül arra szeretnénk felhívni a figyel-

met: a műfordítás-elemzések arra is jó alkalmat szolgáltatnak, hogy Kochol magának a szlovák költészetnek több jellegzetességét, fejlődéstörténeti törvényszerűségét is elmélyítse. Nagy gondot okoz neki, hogy a Štúr-iskola — az új, önálló fejlődés megindítója a múlt század közepén — annak a verselésnek a híve volt, amelyet a mi irodalomtörténetírásunk „népies”-nek vagy „hangsúlyos”-nak nevez, s amelyet a szlovákban „szótagszámláló”-nak hívnak. Amikor Chalupka, Šlákovič, Král és Botto a maguk műveit alkották, a cseh s az orosz költészetben ez a prozódiai gyakorlat már archaikussá vált, ott az a verselés volt az uralkodó, amelyet a szlovákoknál Hviezdoslav honosított meg, s amelyet mi „rímes-időmértékes”-nek nevezünk, a szlovák verselmélet pedig „szillabotonikus”-nak hív. Mi — a magyar költészetnek s annak ismeretében, hogy Petőfi és Arany nemzedékénél mind a két verselési mód megvan — nem értünk egyet Kocholnak azzal a magatartásával, hogy az általa „szótagszámláló” verselést „alacsonyabb rendű”-nek tartja. Ma — persze — archaizálás volna, ha Král vagy Botto felezős tizenkettőseit oroszra és csehre nem hatos trocheusokban, hanem hangsúlyosan fordítanák: ott az a versforma a XVIII. század közepétől kezdve szokatlan, a mai orosz és cseh olvasóban folklorisztikus vagy archaikus benyomást kelt. Vajon ugyanez volna-e a magyar olvasó benyomása is, ha például valaki Ján Botto: *Smrt' Jánošíkováját* (Jánošík halála) *ma* felezős tizenkettősökben fordítaná? „Horí ohník, horí na Král'ovej holi”:² a szlovák költészetnek erre a minden művelt szlovák ember tudatába bevéődött klasszikus sorára mi önkénytelenül is a magyar „Mintha pásztortűz ég őszi éjszakákon”-nal rezonálunk. Azt itt csak mellékesen jegyezzük meg, milyen rendkívül helytelen, hogy Arany és Petőfi felezős tizenkettőseit Zaborocki és Paszternák jambusokban fordította oroszra — nyilván a „nyersfordítók” rossz interpretálása alapján.³ Itt csak azt akarjuk hangsúlyozni: a problémának mind a magyar, mind a szlovák elemzője előtt tisztábban állnának a két (a magyar és a szlovák) prozódia sajátos fejlődésének kérdései, ha valaki akár a felezős tizenkettősnek, akár más — a közös népi-nemzeti hagyományokban gyökerező — közös versformának a problémáit, kapcsolatait a Kocholéhoz hasonló alapos műelemzéssel megvizsgálná.

² Magyarul, prózai fordításban: „Ég a (pásztor)tűz, ég a Kírályhegyen...”

³ Radó György szíves közlése

Nagyon érdekes, hogy — a magyar s a szlovák szóhangsúly rokonsága s ennek a népi s népies költészetben tapasztalható hasonlóságai ellenére — az időmértékes verselés utóéletében milyen nagy köztünk a különbség. Vörösmarty hexamétereit a XX. század magyarja egyáltalán nem érzi idegeneknek, annyira, hogy Radnóti *Eklógái* — nemcsak Vergiliusra, hanem Vörösmartyra is támaszkodva — talán éppen időmértékes verselésük fegyelmével fejezik ki legjobban a fasizmus idején üldözött költő idillvágyának és a kor rémségeinek borzalmas feszültségét.⁴ Így a magyar olvasó értetlenül áll azzal a ténnyel szemben, hogy Ján Kostrának „szillabotikus” versekbe kellett átalakítania s így „korszerűsíteni” Ján Hollý időmértékes *Pásztoridülljeit*. A Bernolák-féle irodalmi nyelven írt verseknek a mai irodalmi nyelvre készült átköltése kétség-telenül sok tanulsággal szolgál. Mégis: az az érzésünk, hogy az időmértékes forma teljes feladása a mai szlovák művészi ízlést hagyományának értékes tényezőjétől fosztja meg.

Fontos volna, ha valaki a Kocholéhoz hasonló módszerrel a magyar és szláv (szlovák, cseh, orosz, lengyel, délszláv stb.) műfordítási irodalmat is feldolgozná. Csukás István dolgozatai kezdeményező lépések ebben a tekintetben, végső tanulságuk, hogy a fordítás gyöngéinek eszmei-ideológiái torzítás is eredménye, íme, Kocholnál is olvasható. (40.) A kelet-európai komparatiztika feladata, hogy — több érdekelt nemzet kutatói részvételével — elkészítse a műfordítási irodalomnak mindnyájunkat érdeklő genetikus és szinkronikus összehasonlító szintézisét.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Antologia pamiętnik6w polskich XVI wieku. (A XVI. századi lengyel emlékiratok antológiája) Pod red. Romana Pollaka. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966. Ossolineum, 363.

Az emlékiratoknak minden korszakban sajátos társadalmi funkciója és irodalmi, művelődéstörténeti jelentősége van. Ebből a szemszögből különösen sok tanulságot nyújtanak az utókor olvasóinak és a régebbi idők bűvárainak a reneszánsz kori emlékirások, a diáriumtól az útleírásig, az udvari és tábori naplóktól a leveles könyvekig, s a valódi és fiktív levelezésekben megörökített eseményekig, hivatalos vagy

magánérdekű személyes följegyzésekig. Ezek közé tartoznak az ebben a mintaszerűen gondozott kötetben található, különféle formában (peregrynacja, diariusz, dziennik, kroniki, pamiętnik, list) írt emlékirat-szövegek is.

A megfakult kéziratokat napvilágra hozó, az elavult szövegkiadásokat felváltó modern szövegkiadások nyomán örvendően növekvő reneszánsz kori prózai forrásanyag egyre több megoldásra váró problémát vet föl a kutatók számára. Az értékelő munkával kapcsolatos kérdéseket Marian Kaczmarek csaknem száz lapos bevezetője taglalja. Áttekintve a műfaj fejlődését a XVI. század végéig, s jelzi az emlékirásnak a barokk korban beköszöntő virágkorát. Mind Kaczmarek mélyreható tanulmánya, mind pedig a tizenöt emlékirat szövegének összeválogatása az emlékiratpróza fejlődéstörténeti értékelése szempontjából figyelemre méltó. A lengyel emlékirás szinte magános óriásként feltűnt klasszikusa, Jan Chrysostom Pasek föllépése előtti évszázados emlékiró hagyomány nincs még igazán föltárva és megnyugtatóan feldolgozva. Ennek előkészítését célozza R. Pollak, Kaczmarek és a válogatásban s a jegyzetek elkészítésében résztvevő St. Drewniak közös erőfeszítése. Érdemes volna lengyel kollégáink példája nyomán a hazai kutatásokat is feléleszteni!

A hosszú életű műfaj genezisének vizsgálata igen sokrétű tanulmányokat igényel. Az írók szemléletének, a nyelvi és irodalmi kérdések elemzéséhez a lengyelországi s az európai humanista művelődés folyamatát szem előtt tartó új, alapos történeti és társadalmi kutatásokat kell végezni. Érdemes volna ennek a kötetnek régi szerzőiről (A. Polak, St. Orzechowski, Ł. Górnicki, Ł. Działyński, J. Piotrowski stb.) külön is megemlékeznünk. A szakembereknek jó kútforrásul szolgálnak a nemzetközi érintkezésekről megemlékező, olasz, spanyol, török, orosz, magyar (L, LXX, LXXVI, 127, 131, 242—43, 258, 268—73, 288, 292, 310 stb.), indiai, keleti, és nyugati vonatkozású korai lengyel emlékiratok.

HOPP LAJOS

Mikes Kelemen: Törökországi Levelek és misszilis levelek (Mikes Kelemen Összes művei I. k.) — Sajtó alá rendezte Hopp Lajos. — Bp. 1966, Akadémiai Kiadó, 863. + 23 t.

Ma már irodalomtörténeti *consensus*, hogy Mikes Kelemen, II. Rákóczi Ferenc haláláig hűséges kamarása a XVIII. század legszínesebb magyar írója volt. A nemzet-

⁴ Vö.: Két magyar költő csehül. Kritika, 1966. 2. sz. 41—42.

közi rokokó ízlés oly sajátosan magyar (sőt, hogy Mikesselszóljunk, „székely-magyar”!) változtatát képviselte, amelyben hazai hagyomány és európai szellem páratlanul szép egyensúlyba simul, a fájdalmas csalódások, keserű élettapasztalatok pedig egy gazdag lelkű, művelt ember bölcs humorának derűjében olvadtak fel. A *Törökországi Levelek* a magyar irodalom remeke, de helye van a világirodalomban is. Semmi sem mutatja ezt jobban, mint Hopp Lajos kritikai kiadásának első kötete.

Világirodalmi folyóiratunknak nem hivatása, hogy a kiadvány hazai jelentőségét méltassa, annál inkább az, hogy egy-két pillantást vessen rá a *littérature comparée* szemszögéből. A *Törökországi Levelek* ugyanis kiválóan képviseli azt, amit Jean-Marie Carré „connaissance de l'étranger”-nek szeretett nevezni, s ez ily nézőpontból való vizsgálata — az eddigi kutatás után is — sok és értékes új eredményt hozott. Legelsőként azt szeretném kiemelni, hogy a jelen kritikai kiadásban megszületett végre a Törökországi Leveleknek *turkológiai* szempontból is megbízható és hiánytalan sajtó alá rendezése. A török ismeretanyag összegyűjtése és alapos magyarázata Hazai György érdeme. Mikes leveleinek török szóanyaga pl. éppen nem jelentéktelen forrás a törökországi nyelvjáráskutatás számára. A magyar olvasó viszont minden eddigi magyarázó apparátusénál gazdagabb tárgyi anyagot kap Mikes török vonatkozásainak megértéséhez. Ugyanezt mondhatjuk a balkáni (román, bolgár, görög) néprajz esetében is.

Hopp Lajos kitűnő teljesítménye a *Levelek* műfaji jellegének és francia kapcsolatainak szilárd meghatározása. E tekintetben több mint százéves irodalomtörténeti hagyományt, számos téves elméletet kellett félretolnia, míg bebizonyította, hogy Mikes a népszerű francia *lettres galantes* műfaját tekintette mintájának, R. Bussy-Rabutin gróf és M^{me} de Sévigné sokszor kiadott levélváltása pedig egyenesen inspiráló hatással volt rá. A francia műveltséghez egyébként is elszakíthatatlan szálak fűzték Mikeset — akárcsak nagy fejedelmét! —, és a kritikai kiadás jegyzetanyagában örömmel látjuk ennek pontos, sohasem túlzó, de a lényeget mindig megmutató dokumentálását: elég, ha csak arra utalunk, milyen jelentékeny ismeretanyagot kapott Mikes Bayle, Brantôme, Cl. Fleury M^{me} de Gomez, Moréri és más francia szerzők írásaiból, anélkül, hogy ez a legcsekélyebb mértékben veszélyeztette volna sajátos írói egyéniségét. Szokás volt régebben — Király György és Gálos Rezső nyomán — Mikes műveltségéről némi kicsinyléssel szólni: ezt a szemléletet Hopp

Lajos kutatásai és a kritikai kiadás tanulságai alapján teljesen el kell vetnünk. Mikes tágabb szemhatárú, rugalmasabb és jámbor vallásossága ellenére is korszerűbb európai műveltséggel rendelkezett, mint a kitűnő és nem is elfogult Faludi Ferenc. Hogy a különbség köztük a korai felvilágosodás asszimilációjában van, azt többben — főként Zolnai Béla — már bizonyították.

Ki kell emelnünk, hogy a kiadás jegyzetanyaga a tárgy történeti összefüggések igen gazdag gyűjteménye. Ebben a vonatkozásban is tútesz minden eddigi kísérletet. Mint kivételesen szép teljesítményt kiemelem a Mikes 63. levelében felbukkanó *Iréne-téma* teljes tárgy történeti feldolgozását (559–567). — A 128. levél egy „Gratianus”-utalásáról az eddigi legjobb kiadások vagy hallgattak, vagy félrevezető magyarázatot közöltek. Hopp Lajos állapítja meg, hogy Mikes Baltasar Gracián, a nagy spanyol barokk író *Oráculo manual*-ját idézi valószínűleg Amelot de la Housaie francia fordítása nyomán. Egyetlen ilyen utalás is villanó fényként világítja meg Mikes műveltségének *udvari* jellegét.

Van persze olyan eset is, amidőn vitázni szeretnénk a tartalmas jegyzetek némely megállapításával. A 63. levél 14. sorához Szent Ferenc első életrajzairól kapunk felvilágosítást. Igaz, hogy az első *Vitát* Celanói Tamás írta, de a *Legenda trium sociorum* keletkezése már erősen vitatott, itteni datálása (1246!) tarthatatlan. — A 67. levél 20. sorához kapcsolt kommentárban Hopp Lajos — úgy tetszik — magáévá teszi Beöthy Zsoltnak azt az alaptalan feltevését, hogy az „elmúlt gyönyörűség csak sühajtást okoz” mikesi sor Dante-inspiráció, s a híres „Nessun maggior dolore”-ra megy vissza (*Pokol*, V. 121). Semmi nyoma annak, hogy Rákóczi környezetében bárki ismerte volna a „divino poetá”-t. Az idézett szállóige Boëthiusra megy vissza, századokon keresztül mindenki tőle vette, Dante is, Mikes is. Beöthyt csak a romantikusan értelmezett Francesca-epizód páratlan népszerűsége vezethette az ötlet felvillantására. A 43. levél 35. sorának magyarázatában felbukkanó Sesóstris-példa a legsűrűbben idézett prédikatori közhely volt: a Károlyi Zsuzsánna fölött elmondott temetési beszédekben (1624) pl. négyszer fordul elő (lásd Apáczai-könyvem 69. lapján). Egyébként olvasható Bornemisza Péternél is az *Órdogi kísérletekben* és a *Foliópostillában* egyaránt (V. ö. Borzsák István: *Az antikvitás XVI. századi képe* Bp. 1960, 359). — A 71. levélnek a *templomosokról* szóló magyarázatában ki lehetett volna térni a rend magyarországi történetére is, hiszen

erre Mikes is tesz célzást. Ismeretes pl., hogy a muhi csatában a dalmát és szlavin rendházak valamennyi lovagja elesett.

Kiváló értéke az új Mikes-kiadásnak a *Törökországi Levelekkel* kapcsolatos valamennyi filológiai kérdésnek (pl. a kézirat sorsának, hazakerülésének) tisztázása. Legfontosabb mégis az, hogy kötetünk az *Összes Művek* első darabjaként látott napvilágot, és számíthatunk Mikes többi alkotásainak megjelenésére is. Nyilvánvaló, hogy ezek művészi értékben és jelentőségben nem mérkőzhetnek a *Levelekkel*, mégis sokban gazdagítani fogják Mikes műveltségéről és írói egyéniségéről kialakított képünket. Legtöbbet éppen világirodalmi távlatainak, hatalmas fordítói tevékenységének felmérésében jelentenek majd.

BÁN IMRE

Domokos Sámuel: Bibliografia maghiară a literaturii române (A román irodalom magyar bibliográfiája. 1831–1960.) (1961–1965). Bukarest, 1966. Ed. pentru literatură 911.

A bukaresti Irodalmi Könyvkiadó eléggé nem dicsérhető áldozatkészségére vall, hogy — bár sajnos igen csekély példányszámban (1125) — ilyen terjedelmes és valóban időtálló, a további kutatások szempontjából nélkülözhetetlen munkát jelentetett meg a román irodalom magyar visszhangjáról. Amint Domokos Sámuelnek közel 1000 lapos kötetét olvassuk, lépten-nyomon meglepő részét az összegyűjtött adatok örömdetes változatossága, másrészt pedig szembeszökővé válnak azok a tájékoztatási hiányosságok (sok még le nem fordított mű, nagyon szükséges összefoglaló tanulmányok, számos alkalommal aránylag kevés kritikai visszhang), amelyek mind-mind útmutatásul szolgálhatnak jövőbeli törekvéseink számára.

Domokos Sámuel, aki a budapesti egyetemen évek óta a XX. századi román irodalom híű sáfára, s aki számos igen jó fordításantológia szerkesztője, sőt egyenesen létrehívója (gondoljunk csak a közel-múltban megjelent *Arghezi*, *Macedonski* és *Blaga*-kötetre, valamint a legutóbbi igen szép *Pillat-válogatásra*), természetesen támaszkodhatott bizonyos bibliográfiai előzményekre, így Hellebrandt Árpád, A.P. Todor, Réthy Andor és mások összeállítására, Veress Endre munkáira, valamint a szokásos magyar bibliográfiai apparátusra: mindez azonban korántsem mentesítette a hangyaszorgalommal végzett, sok irányú gyűjtőmunkától. Elsősor-

ban a periodikák alapos kicédulázása jelenthetett számára hatalmas feladatot, hiszen figyelme olyan vidéki kiadványokra is kiterjedt, aminő például az 1883-tól megjelenő *Silágy—Somlyó*, s melyben ugyanő Brán Lőrincnek Szamosújvári néven közzétett Eminescu-fordításait fedezte föl (vö. FilK. 1962, 147. kk.). Mivel e fordítások jó része éppen Eminescu halála évében (1889) látott napvilágot, a filológiai akribia ezúttal szerencsésen igazította helyre az első Eminescu-fordításokról mind-egyeddig ismeretes dátumot (1895; azóta előkerült egy még korábbi fordítás is, 1885-ből).

Kemény G. Gábor tartalmas utószavában joggal mutat rá arra a körülményre (843), hogy Domokos Sámuel munkája közel két évtized szívós és következetes erőfeszítésein alapul. Közvetlenül a felszabadulás után, 1946–47-ben jelent meg a debreceni *Keleti Kapu* című folyóiratban Domokos Sámuelnek *A román irodalom magyar nyelven* címen közölt tanulmánya, amely az addigi magyar fordításokat — főleg az önálló kötetben megjelenteket — műfajonként rendszerezte. Ezen első kísérlethez képest a jelen műnek terve, felépítése is igen lényeges haladást mutat: a műfaji tagolás szükségszerűen háttérbe szorult, megmaradt azonban a *Népköltészet* és az *Irodalom* kettősége, s e két nagy kategórián belül alakultak ki az egyes fejezetek. A népköltészetnek szentelt szakasz előbb a gyűjteményes kiadásokkal, majd a szórványos — folyóiratokban megjelent — fordításokkal foglalkozik; az *Irodalom* körében viszont a gyűjteményes kiadások ismertetése után a tanulmányok felsorolása következik (Irodalomtörténet, Mai irodalom, A román nyelvről), s ezután kerül sor a kötetnek talán leglényegesebb részére, az egyes írók egyes műveiből készült fordítások részletes, filológiai igényű felsorolására.

Hogy ezen utolsó résszel behatóbban megismerkedjünk, érdemes alaposabban szemügyre venni például az Eminescu magyar visszhangjára vonatkozó adatokat; e vonatkozásban összehasonlítási alapul rendelkezésünkre áll Réthy Andornak *Eminescu magyarul* című cikke is (Igáz Szó, 1964, 850–72.). Az önálló fordításköteteket Réthy Andor a magyar címek betűrendjében sorolja föl, Domokos Sámuel viszont a megjelenés időrendjében, ami azért is tanulságosabb és áttekinthetőbb, mert mindjárt világos adalékul szolgál Eminescu magyar utóéletének történetéhez. A második csoportot itt is, ott is olyan gyűjteményes művek alkotják, melyek Eminescu-verseket is tartalmaznak magyar fordításban. Réthy

ismét szigorú betűrendet alkalmaz (sőt túl szigorút, hiszen *A román irodalom kis tükré* az a betű alá került!), Domokos viszont az időrendet ezúttal is többre becsüli. Réthy több romániai tankönyvet fölvesz, amely Domokosnál nem szerepel, Domokosnál viszont „plusz” Szócs Géza *Eminescuja* (1895), Kováts S. Jánosnak *A költői írásművek* című tankönyve (1922–24) stb. A két bibliográfiát e vonatkozásban tehát együtt kell használni. Réthy — bibliográfiájának jellege folytán — külön jegyzékbe foglalja mindazokat a folyóiratokat, amelyek Eminescu írásaiból közöltek, mind pedig a fordítók nevét; az efféle áttekintéseket Domokosnál a kötet végéhez csatolt névmutató pótolja, bár természetesen ebből „ki kell szűrni” azokat az adatokat, amelyek csupán erre vagy arra a román íróra vonatkoznak. Legfontosabb azonban egyrészt az Eminescufordítások, másrészt pedig a rá vonatkozó magyar cikkek felsorolása. Ha mármost a fordításoknak a román címek szerint csoportosított jegyzékét átfutjuk, azt tapasztalhatjuk, hogy a Réthy-féle összeállítás rendszerint legfeljebb egy-egy újraközlés regisztrálásában múlja fölül a Domokosét (az *Adio*-nak Révai-féle fordítása pl. megjelent a kolozsvári Újság 1903. évi kötetében is), Domokosnál viszont gyakoriak olyan fordítások, amelyek Réthynél egyáltalában nem szerepelnek (ilyen pl. az *Apári să dai lumină* című elégiának Révai-féle fordítása). *Atît de fragedă* a. sem regisztrálja Réthy Sándor Józsefnek a Kolozsvári Közlöny 1885-i karácsonyi számában megjelent fordítását, amelyről pedig Domokos méltán közli lapalji jegyzetében, hogy „ez az első Eminescu-tolmácsolás magyarul”.

1960-nál Domokos Sámuel rendszeres gyűjtőmunkája voltaképpen véget ért; ezentúl csak a fordításköteteket sorolja föl, de anélkül, hogy azokat versekre bontaná föl. Ezért történt, hogy pl. egyik-másik posthumus Eminescu-vers fordítása első látásra nem található meg Domokosnál; nincs meg a tételes fölsorolásban pl. Kaecs Sándor egyik fordítása (*Azi e zi înîti de mai*) — *Május első napja van* —, noha megtaláljuk itt is azt az antológiát, amelyben megjelent (1961). Nem ártana tehát később — pótkötetként — pl. az 1961–70 közötti periódusnak ugyanolyan részletes áttekintése az egyes kötetek részletes elemzése alapján, mint aminő ez a jelenlegi gyűjtés.

Fordításirodalmunk kritikai összefoglalásának alapvetését maga Domokos nyújtja szép és tartalmas bevezetésében (9–59, magyar és román nyelven); a Kazinczy közölte román szöveggel (1931) kapcsolat-

ban megjegyzendő, hogy nyilván nem *nusz* (11), hanem *misz* olvasandó benne „vagyok” jelentésben (ma: *mî-s*; helyesen: 13).

Hadd idézzek befejezésül egy mondatot saját előszavamból; az efféle bibliográfiákból tűnik ki igazán, hogy „bizonyos sugárzóerő tegnap sem volt csupán a világirodalmak privilégiuma”. Hadd kövesse e bibliográfiát sok-sok hasonló munka szlovák, szerb-horvát, bolgár és minden egyéb vonatkozásban; hadd legyen minél világosabb képünk irodalmi kapcsolatainkról térben és időben.

GÁLDI LÁSZLÓ

Z dějin české literární kritiky. (A cseh irodalomkritika történetéből) Red.: František Buriánek. Praha, 1965. 634.

Szinte egyidejűleg Komlós Aladár alapvető könyvével a magyar kritikai gondolkodás és kritikai módszerek fejlődéséről (*Gyulától a marxista kritikáig*, 1966) Prágában is megjelent egy fontos tanulmánykötet. Ez az időbeli egyezés kétségkívül arra utal, hogy az irodalom elméleti problémái iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődés mindenütt időszérűvé, sőt talán szűkségesé is teszi az irodalomkritika múltjának elmélyültebb tanulmányozását. A cseh kritika történetét áttekintő kötet szerkesztője, František Buriánek egyetemi tanár, a bevezetőjében utal is erre a megnövekedett időszérűsége.

A könyv részint irányokat, részint pedig kiemelkedő kritikusai alkotó egyéniségeket mutat be kilenc fejezetben, különböző szerzők munkájának eredményeként.

Az első tanulmány Josef Kv. Chmelenský (1800–1839) életművét elemezve a nemzeti újjáéledés irodalomelméleti és kritikai elveit rendszerezi, különösen a Jungmanntól kidolgozott klasszicizáló nyelvi és irodalmi program megvalósulásának vonalán. Módszeresebb feldolgozás itt — természetesen — nagyobb helyet biztosított volna a Dobrovský-féle hagyaték értékelésének. — A következő, igen elmélyült tanulmány — Felix Vodička munkája — a múlt század közepén irodalomba lépett nemzedék s ennek tagjai közt is mindenekelőtt Jan Neruda kritikai működését elemzi. Bemutatja az új áramlatok kialakulásának folyamatát, s részletesen vizsgálja a módokat, amelyekkel a korabeli cseh irodalmi gondolkodás és alkotó tevékenység megpróbált bekapcsolódni az európai fejlődésbe. — A harmadik és a negyedik fejezet a nyolcvanas–kilencvenes években főleg T.G. Masaryk ösztönzésére

kialakult úgynevezett realizmus módszereit és eredményeit vizsgálja, majd egyik jelentős művelőjének, H.G. Schauernak az életművét jellemzi.

A kötet kiemelkedő és terjedelmileg is legfontosabb tanulmányában a szerkesztő František Buriának a XX. századi cseh irodalomkritika európai rangú alkotó művészenek, F.X. Šaldának az egyéniségét, az eredményeit és a hagyatékát foglalja össze. Ez a nagy tanulmány az első kísérlet arra, hogy Šalda nemzedékeket nevelő példája és életműve marxista értékelést kapjon.

A következő dolgozatok a két háború közti irodalom három kiváló kritikusának A.M. Pišának, Bedřich Václaveknek és Julius Fučíknak a működésével és örökségével foglalkoznak, végül — az utolsó fejezet — a gyermeki irodalom kritikájának a felfázolására tesz esztétikai—lélektani kísérletet.

A cseh kritika történetének a másfél százados fejlődését bemutató tanulmánygyűjtemény szükségképpen nem teljes. Hiányzik több olyan kritikai életmű méltatása, amelyek pedig a maguk korában fontos szerepet tölthettek be az irodalom életében; például a múlt században Karel Sabina vagy Josef Durdík, a mi századunkban Zdeněk Nejedlý vagy Otokar Fischer. Így is azonban e vaskos kötet nemcsak anyagának gazdagságával, hanem az alkalmazott módszer csiszoltságával is jelentős eredménynek tekinthető: a cseh irodalom fejlődésének számos, eddig kevésbé méltatott területére vet hasznosan fényt.

DOBOSY LÁSZLÓ

Philologica Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. (A Komenský—Egyetem Filozófiai Karának Évkönyve) Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava, Roč. XVI. 1964.

Andrej Mráz 60. születésnapján akarták köszönteni barátai, munkatársai és tanítványai, de az évkönyv üdvözlő szavaiból nekrológ lett. Munkája teljében érte a halál a neves irodalomtörténészt, kritikust, tanárt, a szlovák tudományos élet egyik legaktívabb szervezőjét.

A nem nagy terjedelmű kiadvány 28 tanulmányt tartalmaz hazai és külföldi szlovákistáktól. Három nagyobb tematikai csoportra oszthatjuk a feldolgozott témaköröket.

Az évkönyv bevezető tanulmányai a szlovák irodalomtörténet és elmélet mai helyzetét mutatják be s egyúttal bírálatát is adják. (Mikuláš Bakoš: *K otázke predmetu literárnej historie*; Miloš Tomčík: *Niektoré*

otázky našej literárnej vedy), hangsúlyozva, hogy a szlovák irodalom fejlődését a világirodalom fejlődésében kell vizsgálni, túl kell lépni a provincializmuson, de a historizáló módszeren is. Miloš Tomčík kiemeli, hogy a szlovák irodalomtörténet bátran támaszkodhat a strukturális pozitív eredményeire, a komplex módszer felhasználásával pedig a nyelvészet, a lélektan, az általános esztétika és a történelem legújabb irodalmára is. Már ezt az új módszert alkalmazza, az útkeresést tükrözi Ján Števček *Dramatické prvky v epíke c. tanulmánya*.

Az irodalomelmélet problematikájához tartozik a brünni Josef Hrabáknak a szabad és a kötött vers viszonyáról szóló cikke, és Roman Jakobson módszertanilag újszerű tanulmánya *The Grammatical Structure of Janko Kráľ's Verses*. Jakobson, miután hangsúlyozza a javított költői kézirat behatoló vizsgálatának jelentőségét, Janko Kráľ verskézíratainak nyelvtani szerkezetét vizsgálja (a személynevek, a névmások, a befejezett és befejezetlen igék, a személytelen igék viszonyát, az interpunkciót stb.) s voltaképpen azzal, a szlovák irodalomtörténetben már hagyományos, Janko Kráľ képpel vitatkozik, hogy a költő verseit nyugtalanság, rögtönzés jellemezné. Jakobson nagyon hatásos elemzése és a költemények összehasonlítása során bizonyítja, hogy Kráľ verseit ezzel a koncepcióval szemben szigorú szimmetria és tudatos konstruktivitás jellemzi.

A második, terjedelmében és tematikailag gazdagságban is a legtöbb tanulmányt tartalmazó rész a szláv—szlovák, illetve a román—szlovák és a magyar—szlovák kapcsolattörténetből merít.

Emil Georgijev (*Kirilo-Metodiada*, Szofia) a Cirill és Metód-hagyomány alakulásával foglalkozik a szláv tudományos és szépirodalmakban XVIII. és XIX. században. Julius Dolanský pedig Kollár *Slávy dcéra c. eposának* szláv képét elemzi, rámutatva Kollár demokratizmusára, de a mű későbbi szonettjeiben jelentkező konzervatív pánszlávizmusára is. Dolanský gazdag elemzése a Kollár-probléma számos összetevőjét sokrétűen rajzolja meg, de ugyanakkor Kollár ellentmondásos alakjának fejlődéséről, világnézetének alakulásáról további vitára készítet. Ezt igazolja Jana Dvončová *Kollár a čeština c. tanulmánya* is. Ugyancsak a Kollár-kérdéshez kapcsolódik Krešimir Georgijević (*Kollárovo Národné zpievanky kod Srba i Hrvata*) tanulmányának tematikája is, amelyben Kollár nagyszabású népdalgyűjteményének a szerbekre és a horvátokra tett hatását elemzi, amely épp a hasonló társadalmi körülmények miatt a mű szlovákokra tett hatásával

mutatott erős hasonlatosságot. E. Winter (*F.M. Klácel als Vermittler zwischen P.J. Šafařík und dem Bolzano-Kreis*) a Kollár kortárs Šafařík és a Bolzano-kör kapcsolataival, illetve e kapcsolatok közvetítőjével, Klácellel, a német—szláv kölcsönösség jelentős képviselőjével foglalkozik; Jevgenyij Kiriljuk (*Sevcenko i Šafařík, Kiev*) pedig Šafařík és Sevcenko kapcsolataira utal.

Halina Ivaničková (*Stefan Žeromski v kruhu slovenských a českých vzorov, Bratislava*) Žeromski szlovák és cseh vonatkozásaiban rávilágít a szláv kapcsolatok s a szláv kölcsönösségi eszme elterjedésének és fejlődésének demokratikus voltára (ennek csirái egy félszázaddal korábban már Sevcenkónál is megvoltak). Žeromski bírálta a szlovák ruszofilizmust, s bizonyos értelemben a lengyel szlavjanofilizmus folytatója volt.

Ebben a tárgykörben a magyar tudományos életet Angyal Endre és Sziklay László képviseli. Angyal Endre (*Sarmatizmus, illýrizmus, panonizmus*) hasznos információkat nyújt a kelet-európai barokk e három fő tényezőjéről; ezek lényegét, összefüggését azonban csak mélyebb kutatások és összevetések világítanak meg. Sziklay László (*Poznámký k Csokonaiho popularite v slovenskej literatúre*) Csokonai népszerűségével foglalkozik a szlovák irodalomban, rámutatva a szlovák provinciális népiesség sajátosságaira és az egyes társadalmi rétegek eltérő műveltségi színvonalára.

A harmadik témakör a szlovák realizmus részletkérdéseit dolgozza fel. Karel Krejčí (*Slovenský Černokůžník*) az 1861-ben megjelent szlovák satirikus folyóiratot mutatja be, összehasonlítva a kor hasonló jellegű, elsősorban szláv és német kiadványaival. Krejčí szól a lap magyar vonatkozásairól is. A lap 1861 márciusában megjelent első száma elsősorban Bécs ellen irányul, a magyar liberális tendenciákkal rokonszenvezik, közli Petőfi és Vörösmarty verseit. Viszont az 1876-ban újrakiadott folyóirat a megváltozott politikai viszonyok hatására már másképpen reagál.

Három tanulmány Hviezdoslav műveivel foglalkozik (Stanislav Šmatlák: *K družovej charakteristike Hviezdoslavových vkoľinských „eposov“*; L.S. Kiskin: *Ob esztétickeszkých vzťahach Hviezdoslava*; Kardos Pál: *Hviezdoslav maďarskými očami*).

A kiadvány Andrej Mráz munkásságának bibliográfiájával zárul, amely sokoldalú kutatási területéről tesz tanúságot (a régi és az új szlovák irodalom problémái, színházi kritika, szláv kapcsolatok alakulása a múltban és napjainkban, a szlovák realizmus kérdései).

A tanulmánykötet elsősorban inspiráló szerepet tölthet be kutatóink körében egyrészt a kelet-európai problémák megismerésében, másrészt pedig a mélyebb összehasonlító kutatómunkák megindításában.

Emlékkönyv a Komenský Egyetem 1964-ben kiadott nyelvészeti kötete is, amely Ján Stanislav, a szláv összehasonlító nyelvészettől nemzetközileg is ismert professzorának 60. születésnapjára jelent meg. Egy-két irodalomtörténeti és kapcsolattörténeti szemszögből is érdekes tanulmányra szeretnénk felhívni a figyelmet.

Antonín Dostál, prágai bizantológus, a bizánci egyházi énekek (IX—X. sz.) szláv fordításait és elterjedését vizsgálja (*Význam studia staroslověnských kondakátů*). Robert Auty (*Pojem kultúrneho jazyka a formovanie spisovnej slovenčiny*) további útmutatásokat is ad a „kultúrnyelv” fogalmának és történelmi alakulásának kutatásához, összefoglalja az eddigi szlovák nyelvészeti kutatások eredményeit, hipotéziseit és vitáit, utalva a magyar kutatók eredményeire is. Néhány nyelvészeti tanulmány magyar—szláv, illetve magyar—szlovák vonatkozásokat is tartalmaz, így pl. Vladimír Šmilauer (*K historickému zeměpisu Tekova*) saját korábbi történetföldrajzi kutatásait hasonlítja össze Györfy György: *Az Árpádok Magyarországi történeti földrajza* című művével, s ezen keresztül rámutat a könyv igen sok új adatára s eredményére. A kötet Ján Stanislav munkásságának bibliográfiájával zárul.

GYIVICSÁN ANNA

Pavol Vongrey: Janko Král básnik — búrlik (J.K., a lázadó költő). Bratislava, Obzor, 1966. 113.

Janko Král komplex, sokoldalú elemző értékelésével — több róla megjelent mű (mindenekelőtt M. Pišút, de A. Matuška, M. Považan, V. Kochol stb. művei) ellenére is — még mindig adós a szlovák irodalomtörténetírás.

Pavol Vongrey már előbb is felhívta a figyelmet néhány, főleg anyagfeldolgozó cikkében Král műve interpretálásának új problematikájára, amelyet e monografikus tanulmányában foglalt össze, s amely több szempontból kísérli meg Král műve és élete újszerű szemléletének kialakítását. Elöljáróban hangsúlyozni kell, hogy esszé-ről van szó, s ez meghatározza sajátos adottságait, korlátait és a célokat, amelyeket a szerző maga elé tűzött, de hangsúlyozni kell azt is, hogy önálló kísérletről

van szó Janko Král' bonyolult személyiségének megközelítésére.

Vongrey Janko Král'-portréja bizonyos szempontból polemikusan áll szemben a hagyományos képpel. Tizennégy fejezetben vezeti végig Král' életének és költészetének szimbiózisát; lázadó költőt lát benne, s Král' szakértőivel egyetértve, leglényegesebb jellemvonásának a forradalmiságát tartja. Král' életrajzában Vongrey néhány új tényt közöl, illetőleg régi tévedéseket igazít helyre, s elmereng költeményei kéziratának sorsán, amelyek egész művével együtt több mint száz éven át éltek túl a szlovák irodalomba való befogadásuk bonyolult történetét (a 70-es évektől kezdve a Král'-típusú költészet eléggé háttérbe szorult az irodalmi ízlés s a Szlovákiában uralkodó irodalmi helyzet teljes megváltozása következtében). A balladák s a dalok után jut el Vongrey azokhoz a fejezetekhez, amelyek új szemléletet hoznak (versben és prózában írt lírai-epikus-drámai művei és mondái). Mindenekelőtt a Milan Pišut által sajtó alá rendezett *A világ drámájáról* van szó, amelyet Vongrey másképp interpretál. Szerinte Král' mind a három műfajt beleszorította ebbe az egy terjedelmesebb műbe, s így sajátos romantikus műfaji szinkretizmust alakított ki, amelyben Vongrey új eszmei mondanivalót fedez fel. Ebben az összefüggésben a szlovák romantikus költészet irodalmi háttérének érdekes problémájára mutat rá a XIX. század közepén, amelyre Král' műve néhány további költővel együtt a maga túlzott nyíltsága és kéréletlenül kritikus romantikus leleplező erejével oly jellemző. Új tényeket hoz fel Vongrey a legproblematisabb Jánošík-ciklussal kapcsolatban is, amelyben szintén a kompozíció szempontjából látja a problémát, s új elrendezését javasolja (ti. hogy csak két részre osszák). Vongrey hangsúlyozza Král' differenciált kapcsolatát lipői szülőföldjéhez (érdekes probléma vetődik fel itt, melyet a szerző csak megemlít: Král' verselési rendszerének a problematikája a lipői melodikus hangsúly elemzése alapján), művének visszhangját a szlovák társadalomban és a Janko Král'-típusú költők pszichológiájának megragadását (Šalda módján ezt a „viszály harmóniájában” látja).

Vongrey tanulmányában elkerüli az ismert tények ismétlését, mindenekelőtt azt az újat hangsúlyozva, amelyet az anyag szempontjából s interpretációival is nyújt, ugyanakkor meglátszik, hogy alaposan ismeri az egész szlovák romantikát, s Král't összefüggéseiben érti meg. Csiszolt stílusát csak itt-ott zavarják meg különböző díszítőjelzők, metaforák, amelyek-

nek nincs mindig lényeges szerepük. Vongrey monográfiájának a jelentősége a fontos problematika újszerű felvetésében, főleg Král' műve egyes részeinek új elrendezésében és így értékelésében, az eddig nem ismert életrajzi s más adatok feltárásában van. Főleg a *Világ drámájának* elrendezése (nem látom indokoltnak — Hostinskýnak az „eposzról” szóló nyilatkozata ellenére sem —, hogy ne hagyjuk meg a megszokott, és úgy vélem, kifejező, *Világ drámája* címet, amelyet Vongrey annyira elkerül, s amely műfaji besorolásának nem akadály) lesz a kollektív konzultációk s a kéziratok áttanulmányozása után fontos Král' műveinek új kiadása számára. Vongrey eredeti monográfiáját ösztönzőként lehet felfogni Janko Král' művének további pontos elemző kutatása és kiadása szempontjából.

RUDOLF CHMEL

Dionýz Ďurišin: Slovenská realistická poviedka a N.V. Gogol' (A szlovák realista elbeszélés és N.V. Gogol.) Bratislava, SAV. 1966. 240.

A szlovák komparatiztika fejlődésébe gondolatébresztő módon illeszkedik bele Dionýz Ďurišin munkája, amely az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás legújabb eredményeire és a szlovák és orosz irodalom gazdag forrásanyagára támaszkodva sokoldalúan mutatja be Gogol művének fogadtatását a szlovák irodalomban Štúréktől kezdve egészen az 1918-ban bekövetkezett államfordulattig. Az aktualizálás szempontja kívánta meg, hogy a szerző a problematikát mindenekelőtt a szlovák elbeszélésből kiindulva kutassa, de megfigyeli Gogol hatását a szlovák regényre, drámára, a publicisztika és az irodalmi kritika terén is, s így összefoglaló módon is rámutat, hogyan fogadta be a szlovák irodalom a maga belső szükségleteinek kielégítésére Gogol úttörő művét.

Az aránylag gazdag anyag jó interpretálásával Ďurišin össze tudja hasonlítani a különböző szlovák írókat és Gogolt módszerük, stílusuk, a hősök ábrázolása, a jellemek szempontjából; a tipológiai összehasonlítás segítségével a szerzőnek sikerül az alkotó egyéniséget s egy bizonyos korszak irodalmi fejlődését megragadnia. Gogol visszhangja a szlovákok között a múlt század 40-es, 50-es éveiben — a többi európai irodalomtól eltérően — minimális volt (Gogol műve nem felelt meg a szláv kölesönység e korbeli koncepciójának, de a szlovák romantika problémái is mások voltak, hiszen Gogol műve az orosz iro-

dalomban a realizmus kezdetét jelenti), de folklorisztikus jellege, népiessége legalább potenciális lehetőségét jelentette annak a recepciónak, amely Ján Kalinčiaknál valósult meg (*a Svätý Duch* c. elbeszélés és a *Bulyba Tárász*). Főleg a fordításoknak köszönhető, hogy az utóromantika korszakában (a 60-as, 70-es években) Gogol az egyik legelölkelőbb helyet foglalja el a szlovák irodalomban. Gogol hatása a realizmus korszakában a legadekvátabb, ha ellentmondásos módon is (Gogol kritikai élet a 80-as évektől kezdve bizonyos szlovák körök úgy fogadták, mint nem kívánatos híradást a cári Oroszország viszonyairól), de egészében véve műve szélesebb visszhangot kelt — fordítják, impulzív módon hat az eredeti, főleg az elbeszélő művekre, s ezt Ďurišin mindenekelőtt Gogolnak a Kukučín elbeszéléseire gyakorolt hatásával magyarázza. Néhány egyező és egymástól különböző motívumot hasonlít össze, a mesélés elvét s annak beleillesztését az elbeszélés kompozíciós menetébe, Kukučín Gogol-fordításainak funkcióját, a hősöket, a típusok ellentétes mozgását Kukučín egész fejlődésének viszonylatában, s arra az eredményre jut, hogy Kukučín eredeti művész, megvan tehát a feltétele annak, hogy őt a szlovák fejlődés leghaladóbb vonalába állítsuk be, ugyanakkor analógiákat találunk az orosz naturalista iskola s a realizmus korszakának szlovák prózája között. Ehhez csak azt lehet hozzátenni, Gide-et idézve, hogy „a nagy művészek sohasem féltek az utánzástól”, s helyben lehet hagyni azt a kijelentését is, hogy: „a hatás nem alkot semmit, csak ösztönöz.” Ez Kukučínak Gogolhoz fűződő viszonyára kétszeresen áll, de Ďurišin joggal mutatott rá több tényre, mely azt mutatja, hogy itt „az irodalmi-művészi ösztönzések legmagasabb mértékű alkotó recepciójáról van szó”. Kukučín tulajdonképpen a realizmus korszakának egyetlen szlovák írója, akiben tipológiai szempontból megvoltak a legbelsőbb feltételek arra, hogy alkotó módon használja fel Gogol művének impulzusait. A kilencvenes évek recepciójának mintegy átmeneti korszakát jelentik, a XX. század elején újra erősebb lesz a szlovákok érdeklődése Gogol iránt (*a Revizor*, *a Holt lelkek*, *a Játékosok* fordítása és néhány analógiás összefüggés Janko Jesenskýnél).

Ďurišin monográfiájában bebizonyította, hogy Gogol művei a maguk módján aktív tényezőket jelentettek a szlovák realista elbeszélés kikristályosodási folyamatában (ebben voltak meg a legjobb előfeltételek Gogol műve ösztönzéseinek befogadására). Természetesen a szlovák elbeszélés fejlődéstörténeti problematikájának ez csak tö-

redéke, amelyet majd az egész szlovák irodalom fejlődésének szempontjából is meg kell majd világítani, de a szlovák irodalomnak a cseh, a magyar, az egész orosz és más irodalmakhoz fűződő viszonya szempontjából is; mindez teljesebbé fogja tenni a szlovák irodalmi fejlődés képét.

Ďurišin monográfiájának főleg az az eredménye, hogy a szerzőt primér módon magának az irodalomnak a kérdései érdeklik. Nem kerülte meg a nehéz kérdéseket, mert nem könnyű elsősorban az olyan méretű (s oly hasonló társadalmi háttérű) szerzők esetében, mint Gogol, Kukučín, Jesenský stb. egyértelműen meghatározni, hogy mely hasonlóságok a tipológiai összefüggések következményei, s melyek keletkeztek a kapcsolatok vagy hatások révén (hiszen pl. Gogolnál a régimódi földesurak oly gyakran, sok változatban előforduló motívumát a világirodalom már Ovidius óta ismeri). Biztos, hogy nem Gogol áll első helyen a gazdag szlovák–orosz kapcsolatok történetében, illetőleg hierarchiájában, s az orosz hatás több szerzőnél is több áramlat segítségével valósult meg; közülük Tolsztoj műve volt a legalapvetőbbek egyike, amely minden bizonnyal Kukučín fejlődését is meghatározta, mintegy kiegészítve a gogoli humort. Ezeket a momentumokat is jobban lehetett volna hangsúlyozni, illetőleg differenciálni.

Dionýz Ďurišin monográfiája bizonyítja, mennyire jogosult rámutatni, hogy a szlovák irodalom fejlődésének szükségletei és válogatása milyen törvényszerű folyamat, amely a fordítások segítségével és a konkrét művekkel alkotó módon sorolja be az idegen hatást a hazai irodalomba. Interpretációjában a szlovák (tehát a befogadó) irodalomnak az adott periódusokban tapasztalható helyzetéből, szükségleteiből és objektív lehetőségeiből indul ki, s nem szakítja el az összehasonlított jelenségeket a történelmi összefüggésektől. Mindezek alapján gondolatébresztő módon járul hozzá a szlovák irodalomtudomány fejlődéséhez.

RUDOLF CHMEL

Julian Krzyżanowski: Henryka Sienkiewiczza żywot i sprawy (Henryk Sienkiewicz élete és munkássága) Warszawa, 1966. PIW, 283.

Henryk Sienkiewicz születésének 120. és halálának 50. évfordulója tiszteletére új életrajz látott napvilágot a nagy lengyel regényíróról. Szerzője hosszú évek óta Sienkiewicz műveinek kiadója, s az író életére és munkásságára vonatkozó gazdag dokumentumgyűjtemény tulajdonosa. A

tárgyalt mű — Sienkiewicz irodalmi életrajza — a monográfia első része.

Henryk Sienkiewicz életrajzának megírása nem könnyű feladat, mivel sok életrajzi anyag eltűnt, vagy ma még nem hozzáférhető a kutatók számára. Ennek ellenére Krzyżanowski már 1954-ben kiadta *Henryk Sienkiewicz Az író életének és munkásságának kalendáriuma* c. művét. A most megjelent életrajz sok új tényről tartalmaz, az eddigiektől eltérően magyarázza az író életének egyes eseményeit, és kiigazít sok Sienkiewicz-csel kapcsolatos, régóta elfogadott nézetet.

Krzyżanowski mind a korábbi *Kalendáriumban*, mind pedig az itt tárgyalt kötetben bőségesen merített az író levelezéséből, amelynek csak néhány kötetnyi töredéke jelent meg nyomtatásban, és sokkal nagyobb része a közkönyvtárak és magángyűjteményekben található.

Sienkiewicz levelei sok érdekeset mondanak el az íróról. Sok levelében őszinte, közvetlen hangon ír magánéletéről, családjáról és otthonáról, valamint számos európai és tengeren túli utazásáról.

Krzyżanowski felhívja a figyelmet arra, hogy Sienkiewicz levelezése egyedülálló a lengyel irodalmi kultúrában éppen az írói mesterségre vonatkozó nyilatkozatai miatt. Sienkiewicz már első irodalmi próbálkozásaitól kezdve beszámolt leveleiben alkotó munkájáról, kiegészítő olvasmányokat kért, megosztotta barátaival szerkesztési gondjait. Éppen e levelek alapján következett Krzyżanowski arra, hogy a *Trilógia* megírása után mai témájú regényének (*Dogma nélkül*) megkezdésekor Sienkiewicz zsákutcába jutott — eszméi és formai nehézségekkel küzdött. Sienkiewicz levelei segítségével nyomon követhetjük a mű keletkezésének egész történetét: a témára, hősökre, helyzetekre és címre vonatkozó első elképzelések szakaszát, a mű fokozatos megvalósítását, a különböző szerkesztői változatokat egészen a korrektúrák elvégzéséig.

Krzyżanowski Sienkiewicz életében néhány alapvető szakaszt lát, amelyeket döntő fontosságú események választanak egymástól. Az első korszak — a gyermekkor, iskolás és egyetemi évek, újságírói munka és az első irodalmi próbálkozások szakaszának — határát 1876-ra teszi, amikor a fiatal Sienkiewicz elutazott Amerikába. Krzyżanowski azt állítja, hogy sem Litwos (Sienkiewicz írói álneve) szellemes tárcái, amelyekkel elismerést vívott ki magának Varsóban, sem korai novellái nem engedtek még a későbbi nagy íróra következtetni.

Sienkiewicz életének következő fontos eseményei az 1880–1885-ös évekre esnek,

ekkortájt közlik az újságok folytatásokban első történelmi regényeit, a *Tűzzel, vassal*, az *Őzönvizet* — amelyek szenzációt keltettek az olvasók körében, zavarba hozták a kritikusokat, és felkeltették az első külföldi fordítók érdeklődését is.

Az 1886–1900-as évek még inkább elmélyítik Sienkiewicz hírnevét külföldön, amit elsősorban a *Quo vadis*-nak és a *Keresztlovagoknak* köszönhet. 1900-ra esik Sienkiewicz írói jubileuma, ami az emlékműveken, kitüntetésekben és a hódolat más hasonló megnyilvánulásain kívül előnyös kiadói szerződésekkel és a nemzet ajándéka-ként egy földbirtokot is jelentett az író számára. Az 1905-ben odaítélt Nobel-díj Sienkiewicz világirodalmi rangjának újabb elismerését jelentette.

A jubileumi év Krzyżanowski véleménye szerint erőteljes határt húz az alkotói fénykor és a későbbi évek között, amikor nagy alkotói erőfeszítések árán megszülettek utolsó, meglehetősen rosszul sikerült regényei: *A dicsőség mezején*, *Örvények* és a befejezetlen *Légiók*. Egyedül a *Sivatagon és vadonban* művészi színvonala ér fel a korábbi regényekkel.

Az 1900-as évet Krzyżanowski azért is döntő fontosságúnak tekinti Sienkiewicz életében, mert ekkor kapcsolódott be aktívan a politikai életbe. A *Keresztlovagok* szerzője szembefordult a porosz kormányval, és védelmébe vette a nyugati területek üldözött lengyel lakosságát. Bonyolultabb, de — amint Krzyżanowski bebizonyítja — nem szégyellnivaló Sienkiewicznek a keleti megszállókhoz való viszonya. Annál is nehezebb megoldani ezt a problémát, mert a lengyel konzervatív pártok saját céljaikra használták fel az író tekintélyét és népszerűségét. Sienkiewicz nem volt sokáig aktív politikus. Rájött ugyanis, hogy politikai tevékenysége a cárizmussal való együttműködéshez vezet, félrevonult tehát, s arra összpontosította erejét, hogy a világ figyelmét felhívja a lengyel népre.

Krzyżanowski könyve végén két kérdést tesz fel: Milyen ember volt Sienkiewicz? és mit tudott elérni életének hetven esztendeje alatt? Ezekre a kérdésekre válaszolva az életrajz szerzője kiemeli, hogy az író mindig csálhatatlan érzékkel választotta meg saját életútját, nemzete és hazája javát szolgáló munkájának jellegét. Sienkiewicz ahhoz a lengyel nemzedékhez tartozott, amely az 1863-as lengyel felkelés vereségén okulva nem hitt a fegyveres harc sikerében, de rendíthetetlenül dolgozott a lengyel nemzet öntudatának ébrentartásán és kultúrájának védelmezésén. A kiváló lengyel író ezt a programot elsősorban műveivel igyekezett megvalósítani. Krzyżanowski könyve megismerteti az

olvasót Sienkiewicz-csel, a hazai kulturális élet szervezőjével, a lengyel művészek sorsáról és egészségéről gondoskodó pártfogóval, emberbaráti és társadalmi tettek kezdeményezőjével.

HALINA CIEŚLAKOWA
(Gdańsk)

Maria Żmigrodzka: Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu. (A pozitivizmus ifjúkora) Warszawa, 1966. PIW, 500.

A könyv Żmigrodzka Orzeszkowa-monográfiájának első kötete, s az író női korai publicisztikai és irodalmi tevékenységét — alapjában véve az 1866–1876 közötti időszakot tárgyalja. Orzeszkowa, a lengyel pozitivizmus egyik központi alakjának korai munkásságát ismertetve a könyv szerzője alkalmat talál a korszak világnézeti problémáinak alapos elemzésére.

A könyv bevezető része (a *Lázadó* c. fejezet) bemutatja Orzeszkowa alakját, különös, pártját ritkító egyéniségét és kiemelkedő társadalmi tevékenységét. Żmigrodzka bemutatja a fiatal író nő világnézeti fejlődését, s feltárja, hogyan hatott erre a fejlődésre a novemberi felkelést megelőző eszmei légkör, és maga a felkelés, amely a társadalom egyes csoportjai számára a „totális háború” élményét jelentette. Az 1864-es felkelés többek között fordulatot hozott a nő társadalmi szerepéről alkotott felfogásban is. Ezt a fordulatot elmélyítette a nemességnek a felkelés veresége és a megszállók által végrehajtott jobbágyszabadítás után kialakult társadalmi-gazdasági helyzete. Amikor Orzeszkowa úgy döntött, hogy író lesz, olyan munkát választott, amely biztosíthatta megélhetését és társadalmi pozícióját, s lehetőséget adott társadalmi „szolgálat” teljesítésére, megvalósította személyes szabadságát és összekötötte az értelmiségi körökkel.

A pozitivizmus alapvető kérdéseit a szerző Orzeszkowa első nyilvános fellépéseinek kapcsán tárgyalja (a *Positivista pályakezdet* c. fejezetben). Żmigrodzka a pozitivizmust olyan tág értelemben vett világnézetnek tekinti, amely alakítóan hatott a társadalmi tudat számtalan más területére: a filozófiára, a társadalomelméletekre, a politikai, etikai és esztétikai nézetekre. (Żmigrodzka a pozitivizmus fogalmának tartalmát és körét elemezve nem fogadja el azokat a hazai és külföldi tudományos koncepciókat, amelyek a fogalmat a szorosan vett „filozófiai pozitivizmusra” korlátozzák és szembeállítják a társadalmi elméletekkel.) A korszak

világnézeti modellje különbözőképpen alakult ki az egyes európai országokban az eltérő politikai helyzetnek, a gondolkodók sokféle eszmei-politikai magatartásának és intellektuális hagyományainak megfelelően. A pozitivizmus általános alapelvei sokféle értelmezésre adtak lehetőséget, és az egymással ellentétes értelmezések — ha nem is eléggé éles formában — gyakran egymás mellé kerültek az egyéni elméleteken és gyakorlati programokon belül is. A világnézet fejlődésének egymás utáni szakaszaiban különböző jelentőségre tettek szert, míg végül belülről szétfeszítették magát a rendszert is.

A pozitívista világnézet lengyel változatának az a legjellemzőbb vonása, hogy kiterjedt a társadalmi tudat korábban felsorolt minden területére, s főképp, hogy igen erősen hatott rá a gyakorlati program, amely Lengyelország sajátos történelmi helyzete miatt igen fontos szerepet játszott a pozitivizmusban. Żmigrodzka vitába szállt azokkal a korábban kialakult lengyel tudományos nézetekkel, amelyek túlbecsülik a gyakorlati tevékenység szerepét a lengyel pozitivisták programjában. A tárgyalt könyv igen újszerű módon tárja fel a lengyel pozitivizmus intellektuális tartalmának gazdagságát. A filozófiai, politikai, társadalmi, etikai és esztétikai jellegű elméleti koncepciók — amelyek között Orzeszkowa elméletei igen jelentős helyet foglalnak el — áttekintése lehetővé teszi a szerző számára, hogy feltárja a lengyel és az európai pozitivizmus meg egyező, hasonló és eltérő vonásait.

Részletesen tárgyalja a szerző Orzeszkowa társadalmi témájú publicisztikai műveit a XIX. század 70-es éveiből (a *Publicisztikai felderítés* c. fejezetben).

Orzeszkowa programját elemezve — amely szerint a nemességnek böles és becsületes kapitalista földbirtokossá kellett volna alakulnia, a kapitalista társadalmi modell alapja pedig a „jó kezekben” lévő kézműipar és kereskedelem lett volna — Żmigrodzka kiemeli, hogy a lengyel pozitivizmusban, különösen pedig Orzeszkowánál igen jelentős szerepet játszottak az erkölcsi kérdések.

A könyv szerzője bebizonyítja, hogy Orzeszkowa társadalmi programja ugyanolyan mértékben fakad az író nő társadalmi tapasztalataiból, mint a korabeli tudomány adta lehetőségekből, amely új képet alkotott az emberről, a társadalomról, a haladásról és az erkölcsekről. Orzeszkowa társadalmi elméletei magukon viselték a pozitívista tudományos módszer bélyegét, a pozitívista gondolkodás egyik lényeges eleme, az organicizmus pedig világnézetének igen fontos építőkövévé vált.

Könyvének három következő fejezetében Žmigrodzka a fiatal Orzeszkowa irodalmi tevékenységét tárgyalja. Ezt a részt az írói irodalmi publicisztikájának ismeretével kezdi (az *Irodalmi program* c. fejezet), és felhívja a figyelmet Orzeszkowa szerepére a korai lengyel pozitívizmus irodalmi programjának kialakulásában.

Žmigrodzka ezután rátér Orzeszkowa korai irodalmi munkásságának elemzésére (*A szerelmi regénytől a társadalmi regényig* és *Az irányregény stratégiája* c. fejezetekben). A tanulmány szerzőjét elsősorban az érdekli, hogyan ábrázolja Orzeszkowa a világot az 1864 előtti két regényforma — a társadalmi és a szerelmi regény keretei között. Éppen az volt Orzeszkowa írói fejlődésének lényege a tárgyalt korszakban, hogy áttörte a szerelmi regény kereteit, s nagyobb távlatból, szélesebben ábrázolta a januári felkelés utáni lengyel társadalmat, s elsősorban a földbirtokos osztályt.

Különösen érdekes megfigyeléseket olvashatunk az ún. irányregénnyel foglalkozó fejezetben, hiszen Orzeszkowa ennek a műfajnak egyik legtipikusabb képviselője volt. Az említett regények írói eszközeinek — a regényalakok, a hősök sorsa, a narrátor és a regény közlési formáinak — elemzése igazolja azt a tételt, hogy a világ leíró és értelmező bemutatása túlsúlyban volt Orzeszkowa korai regényeiben a szimbolikus és képszerű ábrázolással szemben.

Žmigrodzka Orzeszkowáról szóló könyve két szempontból is igen értékes: újszerűen értékeli a lengyel pozitívizmust, s ugyanakkor Orzeszkowa korai publicisztikai és irodalmi munkásságának első tudományos monográfiája.

HALINA CIEŚLAKOWA
(Gdańsk)

Božidar Kovaček: Jovan Đorđević. Novi Sad, 1964. Matica Srpska, 376.

Jovan Đorđević (1824—1900) a magyarországi szerbek között és 1868-tól Szerbiában tevékenykedvén elnyerte kora egyik leguniverzálisabb szerb értelmiséjje jelzőt. Próbálkozott mint költő, volt folyóiratszerkesztő, újságszerkesztő; színház-szervezőként és színházvezetőként termékeny színműfordító is, s ő maga is ír a színpad számára; egy ideig a belgrádi főiskola (egyetem elődje) történelem professzora, élete vége felé rövid időre közoktatásügyi miniszter. A magyarországi szerbek történetében jelentősek állásfoglalásai 1848—49 idején és tovább egészen a magyar—osztrák kiegyezésig, de Szerbiában is állandóan foglalkoztatja őt a magyar—

szerb politikai és kulturális viszony alakulása.

A zentai születésű Đorđević magyar iskolákban szerezte műveltségét. A magyar irodalmi nyelvből, valamint a latin nyelvből első ismereteit szülővároskájában nyerte *Bedő József* magyar tanítótól. Ez a tanító, akit jó emlékezetében őrzött meg, „döntő tényező Đorđević gyermekkorában, sőt még későbbi életében is”. Ő tette lehetővé számára a színházzal való találkozást (egy magyar műkedvelő színjátszóegyesülettel kapcsolatosan), és a színház lesz az a terület, ahol Đorđević a legmaradandóbb érdemeket szerzi. 1838-ban a szegedi piarista gimnáziumba kerül, ahol tartós barátságot köt diáktársával, *Vidáts Jánossal*, az ismert szabadságharcossal és későbbi politikussal, és saját öregkori feljegyzései szerint Vidáts tragikus halálát „mint édes testvérének az elvesztését siratta meg”. Pesten beiratkozik az orvostudományi karra mint a Tökölyánum növendéke, az 1848-as események azonban félbeszakítják tanulmányait. A fővárosban közelebbi érintkezésbe kerül Jan Kollárral és a pánszláv körökkel. Egyike a *Slavjanka* (Pest, 1847., Sv. Miletić szerkesztésében) című almanach szerzőinek. Amikor Miletić elhagyta a fővárost, Đorđević lett a pesti szerb ifjúság tényleges vezetője.

A *Slavjanka* más verseinek romantikus-pánszláv egzaltáltságától eltérően, Đorđević már akkor az alakuló szerb nacionalizmus konkrétabb állásfoglalásait mutatja. *Knez Pavo* (Pál herceg) című hosszabb költeményében dicsőíti a hős Pavle Bakićot, a török elleni harcokból ismert feudális urat. Bakićot tévesen, romantikus lelkesedésében azonosítja Kinizsi Pállal, akit a magyar—szerb együttműködés kezdeményezőjének tart. Fájjalja, hogy a magyarok kisajátítják maguknak ezt a történelmi személyiséget.

Az 1848-as márciusi napokban Đorđević az ifjúság delegátusa a szerb képviselők gyűlésén Pesten (március 17—19). A 17 pontból álló ún. pesti program végén többek között ott van ez a jelszó is: A magyaroknak testvéri szeretet! A vajdasági szerbek 1848—49-es, a magyar szabadságharcval való szembefordulása idején, míg a nevesebb szerb fiatalok többsége beáll a hadseregbe vagy a polgári szolgálatba Đorđević *visszavonul* Zentára. Amikor a szerb csapatok Zentán megtorló intézkedéseket alkalmaznak a magyarok ellen, közbenjár a parancsnoknak, hogy kímélje meg magyar polgártársait.

Đorđević eme gesztusa és többi cselekedete ezekben a viharos időkben „a mellett a következtetés mellett szól, hogy 1848-ban a magyarokkal való értelmes és egyenlő

együttműködés oldalán és a bécsi abszolutizmus ellen volt". Memoár jellegű cikkeiben is, ahol elmondja ifjúkori emlékeit, a magyar–szerb kapcsolatoknak, különösen az ifjúság együttműködésének sok példáját idézi fel (pl. *Neobićni doživljaji*. . . (Szokatlan élmények) című cikk, Brankovo kolo, 1900. 907–912). Ellentétben a korabeli szerb szerzők többségével, ezekben a kérdésekben sokkal tárgyilagosabb, a kölcsönös vérontásokért mindkét felet hibáztatja. Sorai közül kisugárzik a sajnálkozás, hogy nem került sor a magyarokkal való kibékülésre.

A magyar–szerb viszonyt a történelem folyamán vizsgálja a *Mađarsko-srpsko prijateljstvo* (Magyar–szerb barátság) című tanulmányában 1895-ben. Recenziót ír Charles Picot: *Les Serbes de Hongrie*. . . (Prága, 1873. és 1874.) című könyvéről, benne polemizál Picot-val a magyar–szerb viszonyt érintő különféle kérdésekről. Nem ért egyet Picot-val, aki hibáztatja Tököly Szávát (Sava Tekelija) magyarbarát állásfoglalásáért a híres 1790. évi temesvári szerb kongresszuson. Az újvidéki *Dnevnik* szerkesztőjeként közzétett sok politikai-jogi dokumentumot a magyarországi szerbek történetéből. A *Letopis*-ban (98. könyv) ismerteti Szerémi György (Georgius Sirmiensis) krónikáját.

Mint a Pesten székelő *Szerb Matica* titkára és az ugyanott megjelenő *Letopis* szerkesztője (1857–59) szoros kapcsolatban áll a magyar kulturális és közélet munkásaival. Azon tevékenykedik, hogy a Matica könyvtárát egészítsék ki magyar kiadványokkal, a magyar Akadémiával történő publikációs csere révén. A folyóiratban áttekintést ad a magyar folyóiratokról és újságokról, adatokkal szolgál a magyar–szerb kulturális kapcsolatokról. Kapcsolatba kerül színműírókkal (Szigetivel, Szigligetivel, Vahottal), újságírókkal (Török Jánossal, Kondor Józseffel, Urhazy Györggyel), és általában a magyar liberális mozgalom osztrák-ellenes köréből való személyekkel; minden bizonnyal ezeknek a kapcsolatoknak van köze ahhoz, hogy a magyar publikációkban is megjelenjen szerb vonatkozású írások.

Đorđević életének és tevékenységének magyar vonatkozásai a *színház területén* a legjelentősebbek. Legnagyobb érdeme az állandó szerb nemzeti színház megszervezése a hatvanas években, előbb a magyarországi szerbeknél Újvidéken, majd Belgrádban. Az ilyen színház szükségességét és a színháznak a nép életében elfoglalt jelentőségét illetően (cikkei az újvidéki *Dnevnik*-ben 1860 decemberétől kezdve) Đorđević Kölcsény Ferencnek, a magyar színház szószólójának a gondolataival él. Kezdetben a műsorpolitikában jelentős

helyet foglalnak el az akkori népszerű magyar színműírók, mint Szigeti József, Szigligeti Ede, Vahot Imre, akikkel személyes kapcsolatot is tart fenn, illetve levelezésben áll. „A magyarokkal való együttműködés — állapítja meg Kovaček — megmaradt a műsorkapcsolatok keretében, de mégis nagyon jelentős volt.” Az 1861–1868 közötti időszakban Đorđević lefordított (és „megszerbesített”) három magyar darabot is: Szigetitől *A vén bakancsos és fia*, a *huszár*, *A csizmadia mint kísértet*, Obernyik Károlytól pedig a *Brankovics Györgyöt*. Ezeket a színműveket 1863–1868 között sokszor előadták az újvidéki színpadon. *A vén bakancsos és fia*, a *huszár* című darabot 41-szer, *A csizmadia mint kísértet* 28-szor mutatták be.

A kiegyezésig terjedő időszakban, Kovaček szerint, a kedvező politikai légkör eredményeképpen a magyar műveket nagyobb hajlandósággal fogadták, mint a más nyelvűeket. „Đorđević személyes hajlamai szerint is, és úgy is mint Miletic odaadó híve a két szomszéd nép szoros, de egyenjogú együttműködését pártolta. A kölcsönös színházi kapcsolatokért többet tett, mint bárki más — az (újvidéki) Szerb Nemzeti Színház műsorára felvett magyar műveknek a felét ő fordította.”

1868-ban, az újvidéki tapasztalatok felhasználásával, és miközben magával vitte a színészek egy részét, Đorđević megalapítja Belgrádban is a nemzeti színházat a kormány segítségével. Itt is, kezdetben, igazgatása alatt őt magyar darab került színre. Đorđević a műsor kiegészítésére felhasználja a maga régi fordításait-átdolgozásait. Ezenkívül megszerbesítette Szigligeti népszerű művét, a *Mamát*, amelyet többször játszottak Belgrádban.

MOKUTER IVÁN

Constantin Ciopraga: G. Topirceanu. București, 1966. Ed. pentru literatură.

Topirceanu (1886–1937) életét és munkásságát feldolgozó monográfia szerzője célratörő szerkesztői koncepcióval dolgozik. Bemutatja Topirceanu emberi alakját, majd egy-egy alkotói korszak legjellegzetesebb műve vagy művei köré koncentrálva rajzolja meg az életmű főbb állomásait.

A moldvai származású költő gyermek- és serdülőkorára és akkori irodalmi érdeklődésére a *Meqimzetlen levelek* című írása vet fényt. Kedves költői Eminescu és Byron voltak. A gimnázium elvégzése után egyetemre szeretett volna beiratkozni, de ezt szüleinek anyagi helyzete nem tette

lehetővé. Ezért szerény előadói állást vállalt, s közben sűrűn publikálta verseit különböző folyóiratokban. Döntő fordulat életében, amikor a Viața Românească szerkesztőségébe kerül. Egyetlen szám sem jelenik meg, amelyben ne szerepelne versekkel, karcolatokkal, elbeszélésekkel, színházi kritikákkal, könyvismertetéssel. Ciopraga a költő életében határköveket jelentő kötetek (*Parodii originale*, *Balade vesele*, *Prin-Planina*, *Balade vesele si triste*, *Migdale amare*) tárgyalása közben mutatja be életének főbb eseményeit és ezek hatását költészetére. A kötet elemzése kiemeli Topirceanu egyéni gondolatait, újszerű eszmefutásait és szellemességét, amivel már a kor irodalmi kritikájának tetszését is kivívta. A húszas évek végén nagy népszerűségnek örvendett. Élete végén a iasi Nemzeti Színház igazgatója volt.

Ciopraga monográfiájának nagy érdeme, hogy közelről mutatja be a nagy költő alakját. A rendelkezésére álló kevés és ellentmondó életrajzi adat ellenére világos szerkezetű és rendkívül könnyed, olvasmányos stílusban megírt monográfia keretében élénk társul Topirceanu igazi arca. A sok helytelen értékelés után végre megmutatja, hogy Topirceanu költészetének erőit: Topirceanu humanizmusát, természet iránti szeretetét és a társadalmi haladásba vetett rendíthetetlen hitét. A költő stílusa és gondolati gazdagsága még ma is a legolvasottabb román költők egyikevé teszik.

MAYER FERENC

A kelet-európai színházak fejlődésének történeti kapcsolatai. A Maske und Kothurn* c. osztrák folyóirat 1966. évi 2—3. száma

A bécsi egyetem Színháztudományi Intézete 1965. októberében nemzetközi munkaértekezletet tartott kelet-európai színháztudósok részvételével; az Intézet folyóiratának, a *Maske und Kothurn*-nak kettős száma túlnyomórészt az ott elhangzott előadásokat tartalmazza. A belőlük kibontakozó kép hűségesen tükrözi az összehasonlító színháztörténeti kutatás helyzetét Kelet-Európa országaiban, amelyeknek tudósai közül a konferencián csehszlovákok, jugoszlávok, bolgárok és magyarok vettek részt, de a nemzetközi folyóirat szám lengyel, román és finn szerzőtől származó tanulmányt is közöl.

* *Maske und Kothurn*. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Verlag Böhlau. 12. Jahrgang. 1966. Heft 2/3. 300.

A kelet-európai országok színháztörténeti kutatása, mint általában irodalomtörténetük eddig többnyire, nagyobb, csaknem kizárólagos érdeklődést a nyugat-európai kapcsolatok iránt mutatott, ezeknek anyagához (már csak nyelvi okok miatt is) könnyebben hozzáfért; a közvetlen szomszédság színházi kultúrája, vagy még inkább a történelmi korszakokon keresztül együtt, esetleg azonos államban élő kelet-európai népek színházi kapcsolatai felé csak az utóbbi évtizedekben fordult intenzívebb figyelemmel. De a még mindenütt és mindenkor fel nem számolt nemzeti elfogultság, vagy éppen az önálló nemzeti kultúra minél erősebb és történeti hangsúlyozásának szándéka még ma is sokszor lefoglalja a kutató kezét, korlátok közé szorítja gondolkodásának irányát, vagy esetleg eltakar előle olyan összefüggéseket, amelyek a történelmi múltból, vagy éppen a színház természetéből következnek. Hiszen a műfaji, irodalmi, képzőművészeti, zenei és intézményes formák mozgásának, kavargásának, cseréjének a színház története olyan gazdag tárával szolgálhatna, mint talán egyetlen másik sem a művészet ágai közül. Maga a drámairodalom, az írott szöveg ennek a nemzetközi mozgásnak csak az egyik eleme. A teljességet a színház történetének sokszempontú bemutatása adja. Ezzel az igénnyel és az igény Kelet-Európa színháztörténetére való kiterjesztésével publikálja már évek óta *Európai színháztörténetének* köteteit Heinz Kindermann, aki professzortársával Margret Dietrichhel együtt a munkaértekezletet Bécsben összehívta.

Az értekezlet vezető szándéka elsősorban a többoldalú kapcsolatok feltárása és bemutatása volt; erre vall a két rendező tanulmánya. Mindketten Bécs „tükrében” mutatják be az egykor a Habsburgok uralma alatt álló népek színháztörténetének egy alkalomhoz vagy rövid időszakhoz kötött eseményeit, eseteit. Heinz Kindermann az 1892. évet választotta ki, a bécsi nemzetközi színházi és zenei kiállítás évét, amikor a kiállítással egyidejűleg az erre fenntartott színpadon francia, olasz és német, valamint cseh, lengyel és magyar színtársulatok prezentálták művészetüket az osztrák közönségnek, mindegyik a maga nyelvén és a maga ízlése szerint. Heinz Kindermann (*Theatralische Völkerbegegnungen in den Donauländern* címen) kiadványok és az egykori sajtó alapján fest szemléletes képet a Cseh Nemzeti Színház, a főként lebergiekből álló lengyel társulat és a magyar Nemzeti Színház szerepléséről. Az előbbieket nemzeti operáikkal mutattak be, míg Paulay Ede társulata prózát választott, többek között Grill-

parzer *Medeáját* Jászai Marival a címszerepben. (A magyar választásnak, tegyük hozzá Kindermann megállapításaihoz, valószínűleg az is oka volt, hogy Erkel operáit, amelyeket bemutathattak volna, Habsburg-ellenes élűek.) Margret Dietrich tanulmánya (*Neue Quellen zur Theatergeschichte der Donauländer*) az 1860. évről azokat a színházi eseményeit vonultatja föl, amelyek a bécsi Staatsarchivban őrzött rendőri jelentésekben szerepelnek. A rendőrséget mindenekelőtt a politikai jellegű demonstrációk érdekelték, s így — az Októberi Diploma évében — a jelentések zöme természetesen magyar vonatkozású. Margret Dietrich már tanulmányának címevel helyesen utalt arra, hogy milyen gazdag — és alig feltárt — forrás a bécsi levéltárak anyaga a lengyel, magyar, szlovák, délszláv, stb. színházak története szempontjából is.

Az összehasonlító kelet-európai színház-történet művelésének leg tudatosabban a *szintézisre* vagy *szintetikus látásmódra* irányuló törekvései kétségtelenül a magyar résztvevők tanulmányaiból bontakoznak ki. Hont Ferenc (*Einige Probleme der osteuropäischen Theaterforschung*) mintegy irányt óhajtott adni a konferenciának azzal, hogy ismertette az 1958-ban hat ország részvételével, Moszkvában hozott határozatokat, amelyek egy kutatási központ alapításával a kelet-európai színház-tudomány művelésének bizonyos fokú koordinálását célozták. A közös elméleti alapvetésen és az időszerű kérdések megoldásán kívül e koordinálás elsősorban a közös vagy részben közös történeti fejlődés, az egymás közötti kapcsolatok, a specifikus (nemzeti) vonások, a nyugat-európai kapcsolatok és az ázsiai kapcsolatok kutatására vonatkozott. Néhány olyan közös vonást, amelyet az eddigi kutatás részben még kisebb, részben már nagy mértékben megalapozott, Hont Ferenc maga is felvázolt. Így utalt a lovasnomád kultúrák sáman-monodramájára, valamint ennek későbbi nyomaira és maradványaira, a tőkés polgári osztály késői kialakulásának színház-történeti következményeire, a központi hatalom korai kifejlődésére az érintett országok zömében, a nemzeti önállóság és függetlenség késői (sokszor csak XX. századi) létrejöttére s így még a XIX. századi színház részvételére a nemzeti küzdelmekben, végül arra a drámatörténeti irányra, amely a drámairodalom korai történetét más műfajok drámai elemeinek feltárásával is kiegészíti és ellenőrzi. A sokoldalú kapcsolatokat feltáró, szintetikus látásmódú tanulmányok összehasonlító színház-történeti típusából való Dömötör Teklász (*Die Entstehung der neu-*

zeitlichen dramatischen Kunstgattungen in Mittel- und Osteuropa), de túl is megy ezen, és részben korábbi eredményeinek felhasználásával kiemeli itt is a kelet-európai fejlődés néhány sajátos, a nyugattól eltérő vonását. Különösen figyelemreméltók a középkori hagyományok továbbélésére, a reneszánszra és a reformáció hatására vonatkozó megállapításai, így annak a ténynek a bemutatása, mint fejlődik ki több szláv és a magyar irodalomban a reneszánsz dráma valamilyen válfaja, anélkül, hogy a színpad is kialakulna hozzá. Székely György (*Vergleichende Untersuchung zeitgenössischer Theaterkulturen in Osteuropa*) igen tanulságos összehasonlításban elemzi a kelet-európai országok mai színház-kultúráját a nemzeti szervezet, a műsor, a színészet, a rendezés és a színpadtervezés, valamint a közönség adatainak, ill. problémáinak bemutatásával.

Az összehasonlító szempontot másként fogták fel azok, akik nem általánosan kelet-európai, hanem kétoldalú kapcsolatokot mutattak be, vagy egy nemzeti színház, egy probléma történetében tükröztették a nemzetközi összefüggéseket. Érdekes, de nem meglepő, hogy az összehasonlító nemzetközi szempont — ha a szerző törekedett erre — többnyire az utóbbiban érvényesült inkább, olykor egészen mintaszerűen. Ebben a vonatkozásban a szlovén Filip Kalan Kumbatovič kitűnő tanulmányát (*Das slowenische Theater als mitteleuropäisches Problem*) kell kiemelnünk, amely témája szerint a szlovén színház nemzeti fejlődéséről szól ugyan, de ebben a keretben szemléltetően illusztrálja a közép-európai kis nemzetek színház-történetének sok közös vonását a néprajzi hagyományok továbbélésén kezdve a színház patrióta szelleméig, harcáig a nemzeti nyelv érvényesítéséért a más nyelvű polgárság színházával szemben. Kumbatovič egy nemzettel foglalkozó tanulmánya meggyőző arról, hogy a szintézisnek valóban megvan a közös történelmi kerete. Keresztury Dezső gazdag, keleti és nyugati vonatkozásokban egyaránt bővelkedő, finom kultúrájú tanulmánya irodalom történet is (*Josef Kauton Schicksal auf der ungarischen Bühne*), Staud Géza pedig a magyar kastélyszínházak történetének vázlatával (*Ungarische Schlosstheater*) megvilágítja — a jóformán feltáratlan anyagon — a közép-európai főúri színház osztrák, cseh, lengyel, jugoszláv és más szempontból egyaránt tanulságos közös típusának jellegzetességeit. Sajátos helyet foglal el a tanulmányok között a cseh František Černý, amely egy város, Prága cseh színházának történetében tárgyalja a közép- és kelet-európai kapcsolatokat (*Das Prager tschechische Theaterleben*

und seine Beziehungen zu den mitteleuropäischen und osteuropäischen Theaterkulturen); ebből is kiderül, mennyire igaz, hogy Prága évszázadokon át a kultúrák találkozóhelye volt. A szlovák Milena Cesnaková-Michalcová (*Österreichische und ungarische Schauspieltruppen in der Slowakei und die Entstehung des slowakischen Liebhabertheaters*) már kevésbé látja világosan és főként történetileg a különböző kultúrák találkozásának és együttélésének állami keretek által megszabott feltételeit. A belgrádi Milena Nikolić (*Die Entstehung des serbischen Nationaltheaters im 19. Jahrhundert*) és a szófiai Pentscho Penew (*Einfluss und Wechselwirkung der Donau- und Slawenländer auf die Entstehung und Entwicklung des bulgarischen Theaters*) mindketten a színház nemzeti fejlődésében rajzolják meg a nemzetközi összefüggések vonalait, s ugyanígy tesz a finn Verner Veistjä (*Verbindungen des finnischen Theaters in drei Richtungen*), aki hazája nemzeti színházának kialakulását a nyugatról, keletről és délről jövő hatások között mutatja be, néhány kedves és baráti magyar vonatkozással. A román Valeriu Rapeanu tanulmánya (*La dramaturgie roumaine contemporaine*) szorosan ragaszkodik tárgyához, napjaink és a közelmúlt román drámairodalomához.

A kétoldalú kapcsolatokkal foglalkozó tanulmányok közül elmélyült muzeális kutatómunkájával és illusztrációs anyagával a cseh Jiří Hilmeráé (*Die bühnenbildnerischen Beziehungen zwischen Böhmen und Österreich im 17. und 18. Jahrhundert*) emelkedik ki, noha a szerzőt nem egyszer bizonyos nehézségek elé állítja az anyag nemzeti szétválasztása. Honfitársa, Artur Závodský (*Über einen Zeitabschnitt der progressiven Beziehungen des tschechischen und deutschen Theaters in den böhmischen Ländern*) a csehszlovákiai haladó német és cseh színházművészet közös antifasiszta törekvésiről ad érdekes, szép beszámolót. A szerb Strahinja K. Kostić (*Österreichische Dramatiker auf der Bühne des serbischen Nationaltheaters in Novi Sad*) drámatörténeti tanulmánya a helyi témával is tipikus jelenségeket igazol, a szlovén Dušan Ludvik (*Die Beziehungen zwischen dem Laibacher und dem Wiener Vorstadttheater zwischen 1790 und 1948*) már előadása címének dátumaival is bizonyítja bemutatott anyagának bizonyos párhuzamosságait a magyar fejlődéssel, a horvát Slavko Batušić (*Das kroatische Nationaltheater in Zagreb und seine historischen Beziehungen zum tschechischen und polnischen Theaterleben bis 1914*) első pillanatra távolibbnak tűnő, de mégis igen instruktív témát választ az önálló hor-

vát színházkultúra kibontakozásának felvázolására. A lengyel Stanisław Kaszynski (*Polnisch-österreichische Theaterbeziehungen*) ismét arról győző meg, hogy csak a dátumokat kellene kissé módosítani és a helyneveket megváltoztatni, s nagyjából ugyanazt a kontaktust, ugyanazt a műsorcsereit lehetne elmondani több kelet-európai országról is az osztrák kapcsolatok vonatkozásában. — A tartalmas folyóirat-számot Liviu Ciulei (Bukarest) szcenikai és Mladen Mladenoff (Szófia) a modern bolgár vígjátékkal foglalkozó tanulmánya, valamint a jugoszláv és a magyar színház-tudomány 1965. évi válogatott bibliográfiája egészíti ki.

Tanulságul mindenekelőtt azt állapíthatjuk meg örömdetes tényként, hogy a kelet-európai színház-történeti kutatásba az osztrák színház-tudomány is bekapcsolódott. E tény történeti szükségességéről és tudományos hasznáról nem kell több szót ejtenünk. A bécsi színpad áttételes és közvetlen kapcsolata, átadó, felvevő és közvetítő hatása történetileg oly szembeszökő és következményeiben oly intenzív, hogy nyomait és maradványait még ma is kitapinthatjuk mind az osztrák, mind az egyes kelet-európai országok színházkultúrájának szövetén. De más szempontból is jelentős a kelet-európai színház-történeti tanulmányoknak ez a gyűjteménye. A magyar színház-tudomány ebben az évben nemzetközi ülésszak megrendezésére készül. Az erők felmérésében, a témák elrendezésében és kiválasztásában nem jelentéktelen az a segítség, amelyet e bécsi „előzmény” tapasztalatainak megfontolásából kaphat.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

* * *

Német Filológiai Tanulmányok II. (*Arbeiten zur deutschen Philologie II.*), Debrecen, 1966. Kossuth Lajos Tudományegyetem, 143.

A debreceni egyetem újabb germanisztikai kiadványában a tanulmányok egy része a német irodalmi fejlődés néhány sajátos problémáját fejtegeti (Manfred Haiduk Thomas Mann tanulmánya, Helmut Rudolf: *Helden in der Krise* stb.). Másfajta értekezések szélesebb érdeklődési körrel tanúskodnak. A kötetet nyitó tanulmány Vajda György Mihály: *Die deutsche Literatur zwischen Ost und West* c. műve. A szerző műelemzéseit már Schillerről s Lessingről írott, népszerűsítő jellegű monográfiáival bizonyította, ám a komparasztika fejlődéséhez is megvan az iránytűje. (V. F., 1962. 325—73. p.) E „tipológiai vázlat”-ában a német irodalom közvetítő szerepét méltatja, melyet kelet és nyugat

között játszott és játszik. Vajdának igaza van: a német irodalom nemzeti jellegének kialakulására egyházi teherátvitel rányomja bélyegét (mint a szlovákéra vagy a szerbére), Lessing s Herder teológus, talán ebben is van roppant méretű kelet-európai hatásuk titka. Az külön cikk tárgya lehet, hogy a szlovák romantika (a Štúr-iskola) miért inkább Herderhez, a magyar romantikus irodalomelmélet (pl. Bajza József) miért inkább Lessinghez fordult. Külön figyelmet érdemel Herder közvetlen szláv kapcsolatainak elemzése, a további oldalakon a politikai költészet párhuzamára utaló gondolat. Vajdának abban is igaza van, hogy az 1870-es évek német, cseh, lengyel és tegyük hozzá, magyar történelmi regényírók szándékaiban (ha irányzatában talán nem is) van némi rokon vonás. Am utaljunk arra, hogy a kelet-európai irodalmakban nem találkozzunk ez időben oly élesen s keserűen kritikai realista művésszel, mint Fontane. Még a jószemű Mikszáth is anekdota aranyporával hinti be bíráló sorait. Vajda végkövetkeztetését meggyőzőnek érezzük: a német irodalom: „Zwischentyp”.

A magyar felvilágosodás kutatóinak érdeklődésére tart számot Némedi Lajos: *Die Beziehungen von Herder, Wieland und Batsányi zur Zeit der Französischen Revolution* c. tanulmánya. Műfaját tekintve kapcsolattörténeti alkotás. Talán része Némedi lassan monográfiává összeálló kutatásainak, a magyar aufklärer irodalom német kapcsolatairól, forrásairól. Bessenyeiről, Kármánról írt cikkei után most Batsányi Herderhez, Wielandhoz, Johannes von Müllerhez s Böttigerhez fűződő szálait bontja ki élénk, s ezáltal a magyar irodalom egy korszakának forrásvidékét is igyekszik földeríteni. A „kilencvenes évek” eszméi között angol, francia, sőt olasz (s természetesen speciálisan magyar) gondolkodók műveit is megtaláljuk, ez a természetesen egyoldalú kutatómunka sem hiábavaló. Még Thienemann Tivadartól tudjuk, hogy a német irodalom művelői közvetítettek pl. Batsányi s Osszián-kutató között (EPhK., 1914. 146–48. és Fest Sándor: *Angolok magyar irodalmi ismeretei 1830-ig*, It., 1918. 164–69.). Batsányi Herder- s Wieland-olvasmányai a Kazinczyé mellett: a magyar irodalom kétféle irányának megítélésékor sem hagyhatók figyelmen kívül. A későbbiekben érdemes volna megvizsgálni: milyen Herder-, illetve Wieland-művek hatottak a két magyar költőre, egyéniségük, költészetük különbségét evvel is pontosabban látnánk. Némedi utal erre, de a továbbiakban tőle várjuk a magyar felvilágosodás német kapcsolatainak nem csupán utalásszerű földerítését.

Gárdonyi Sándor: *Das Stadtbuch von Schmöllnitz* c. nyelvészeti értekezése olvas-tán hadd hívjuk föl a figyelmet a XIX. sz. elejének Szomolnokára, ahol már 1806-ban megalakul a *Gesellschaft der Theaterfreunde* (Magyar Könyvszemle, 1912. 9–10.), hol Rummy Károly György a lelkes, hol később Chalupka színműveinek tapsol a közönség (Ilirske Národne Novini, 1841. Nro. 12.). Az újkor német–szlovák (valójában: hungarus) kapcsolatainak vizsgálata is sort kellene keríteni.

Néhány problémát emeltünk ki, ám ezekkel is a kötet érdekességét, jelentőségét szerettük volna bizonyítani.

FRIED ISTVÁN

Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München, 1960. Max Hueber Verlag, I. 601; II. 602–957.

Szakszerű, irodalomelméleti fogalmakat magyarázó, igényes, gyakorlati célzatú kézikönyv. Mindkét kötetet a tárgyszerűség, a fogalmi tisztázásra és a helyes történeti elrendezésre való törekvés jellemzi. Az első részben a Retorika és a Poétika fogalmi körébe tartozó terminusok megfelelő felépítésű történeti rendszerezésben kerülnek bemutatásra címszerűen, tömör definíció, az antik, középkori és újkori elméleti utalások és forrásszöveg-környezet kíséretében. Az antik és középkori retorikának az újkorig ívelő útját teljes terjedelmében egy ilyen pedagógiai célból szűkre méretezett kézikönyv nem tűzhetze ki feladatául. Ami viszont bizonyos időbeli és a rendszerezés részletességét illető megszorítás után belekerült, tanulsággal használható. Az áttekinthető rendszerbe foglalt fogalmi anyagot megelőzi a retorika definíciója, helyének és tárgyának hagyományos kijelölése, a poétikához és a filozófiához való viszonyának tisztázása, majd a retorika tagozódásának leírása. Ezután következik a poétika hasonló szempontú ismertetése.

Az I. kötetet három nyelvű ún. *Terminologisches Register*, latin, görög és francia tárgymutatóval kombinált címszótár követi, amely bibliográfiái utalásokkal bővítve visszamutat az I. kötet előfordulási helyeire. Ily módon jól lehet használni egyes auktorok hivatkozásainak számon-tartása, bizonyos fogalmak eredetének felkutatása, jelentésváltozásainak követése s szöveginterpretációk esetén is. A kézikönyv tehát megismertet a különféle retorikai és poétikai fogalmak, műfajok és terminusok (pl. genus, epistola, confessio, fabula, sententia, ironia, narratio, mimesis,

prologus, peroratio, comoedia, tragoedia stb.) pontos tartalmi jelentésével, általános értelmezésével és különféle árnyalatainak használatával (pl. verus-veritas-verité, imitatio, elocutio, ratio, inventio, oratio, sermo, opus, liber, delectatio, stilus-style stb.), fogalmi és jelentésbeli változásával (pl. gustus-iudicium-goût, source, genre, critique, mélange des styles stb.) a latin, görög és francia elméleti irodalom idézése révén. Érdekes megemlíteni, hogy a stílus jellemzésére csaknem háromszáz latin és mintegy száz francia jelzőt sorol elő. Az újkori elméleti irodalomban a francia klasszicizmus elméletírói dominálnak.

HOPP LAJOS

Wilhelm Emrich: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien. Frankfurt am Main, 1965. Athenäum Verlag, 336.

Emrich professzor szerint abban a „pokolban”, amely a mi jelenlegi valóságunk, három fajtája van a költészetnek. 1. *A délibáb-költészet*, mely arra szólít fel bennünket, hogy foglaljunk helyet a pokolban, öröksük meg, mert szép és izgalmasan érdekes. Ez a legelterjedtebb és legsikeresebb, Goethétől Rilkéig, de Sade marquis-tól és Thomas Manntól Nabokovig és Günter Grassig terjed. 2. *A tükrő-költészet*, mely a poklot egzakt módon tükrözi. Kultúrkritikus ördögidézők, önmarcangoló félelem-prédikátorok és a kultúra gyűjtőfogatói művelik, Georg Büchnertől és Grabbétól Sartre-ig, Ionescói és Samuel Beckettig. 3. *A kitörés-költészet*, amely a poklot fenekestül felforgatja és egy ismeretlen és lehetetlen világba hív bennünket. Ez a legritkább, távoli remetek alkotása, amilyenek Kleist, Hölderlin, Hebbel, Kafka. Közülük szerzőnk Kafkát tartja korunk legrealisabb írójának, *Perét* és *Kastélyát* pedig a leghaladóbb regényeknek, amennyiben „kultúrvilágunk” struktúráját a legprecízebben szemléltetik és tudatosítják. Kafka egyik megállapítása, hogy az egész emberi költészetet és gondolkodást a „hazugságok kórusa” határozza meg. Ez a gondolat sokszor felbukkan Emrich könyvében. Problematikája sokrétű, de a 22 tanulmány szervesen összefügg egymással, némelyik motívuma variáltnan ismétlődik: az irodalmi művek abszolút értékelése a historizmussal szemben, a költészet tudatfoka, a személy lerombolása és felépítése a modern irodalomban, az egzisztencializmus archaikus és hanyatló jellege, költői és politikai mítosz, a mitikus elem terrorja a technika korában, a költészet és tudomány kapitulációja az atomkorban, ro-

mantika és modern tudat, a tudatképzés útjai és tévútjai stb. Az ilyen általános elméleti jellegű tanulmányokon kívül külön is foglalkozik egy-egy alkotóval vagy alkotással, mint: Kleist, Hebbel, Sternheim, Grabbe, Dehmel, Thomas Mann, a *Faust* II. része (amiről több kiadást megért könyve is van), három dolgozatot szentel Kafkának (akiről szintén írt könyvet).

Emrich Emil Staigerrel együtt hisz abban, hogy az értékeknek van abszolút rangsoruk. Keresi az irodalmi műalkotás kritériumát, választ keres arra, hogy mivel lehet indokolni az egyes művek rangsorolását. Az irodalmi értékelés kérdését úgy látja, hogy az érték és értékelés az alkotó és a befogadó mindenkori tudatfokozatától függ, ezért a giccs is értékes műalkotásnak tűnhet fel, egy igazi remekmű pedig intellektuális játéknak vagy érthetetlen csínálmánynak, ami az egyszerűen érző vagy becsületesen gondolkodó olvasónak semmit sem ad. Kérdés, hogy a kritikus tudatállapota egy szinten van-e, fölötte áll vagy alatta marad a műben megteremtett tudatfokozatnak. Az irodalmi, politikai, szociális vagy gazdasági életbe bedobnak úgynevezett nagy igazságokat és eszméket, amelyek tulajdonképpen tudatos vagy meg nem világított hazugságok, s ezek a legellentmondóbb cselekedeteket és életformákat hozzák létre, és mai tudatunk és létünk katasztrofális állapotát nemcsak tükrözik, hanem maguk okozzák. Példának felhozza Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* c. regényét, amely megmutatja, hogyan és miért lesz éppen az pillanat, amelyben a béke és humanizmus nevében minden politikai, katonai, szociális, kulturális és vallási erőt „párhuzamos akciókra” összehangolnak, a háború kitörésének pillanata.

Wilhelm Emrich a filológiai kutatás eszközeivel kapcsolatba hozza az irodalmat a társadalmi, művészeti és politikai állapotokkal. Az írói ábrázolás követelményeinek kifejtésében (bár meg nem nevezi) közeledik a szocialista realizmus álláspontjához. Az új költészettől megköveteli, hogy pontos legyen, még akkor is, sőt éppen akkor, ha csak egyetlen képet vagy egyetlen hangulati értéket akar kifejezni. A „logos” nyelvnek nevezi ezt a költői nyelvet, amely leszámol a hazugságok kórusával, ez a költői nyelv felel meg az emberi szellemnek, ez a nyelve a prózának, a költészetnek, a kritikának. Problémáinakalmazából az a vezérszólam hangzik ki állandóan, ami a könyv címét is adta: a szellemnek, az igaznak kell győznie a szellem ellentété, a hazugság felett az irodalomban és az általa ábrázolt életben.

SZONDI BÉLA

Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg 1965. Herausgegeben von Rolf Italiaander. Frankfurt am Main, 1965. Athenäum Verlag, 192.

Az UNESCO támogatásával kiadott paperback kötet a rangos szerzők által feldolgozott témák gazdagságával, az irodalmi tanulmány eszközeivel, de külső megjelenésével is a magas színvonalú riportkönyv izgalmát adja az olvasónak, akit a világirodalom és a népek közötti kapcsolatok érdekelnek. Több mint 20 ország műfordítói találkoztak írókkal, kiadókkal, lektorokkal és kritikusokkal a hamburgi nemzetközi műfordítói kongresszuson. Fel szólaltak az UNESCO, a Nemzetközi PEN Club és a Fordítók Nemzetközi Szövetsége — Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) — képviselői is. Az előadók elemezték a műfordító lelki alkátát, erkölcsi kötelességét, megtárgyalták a vele szemben támasztható követelményeket és az őt megillető szellemi és anyagi megbecsülést, a szerzői joggal együtt foglalkoztak a fordítás jogi védelmével is. A megvitatott kérdések között szerepeltek statisztikai adatok (pl. hogy Németországban évente 3000 könyvet fordítanak le — s ennek egyharmadát angolból —, ilyen arányban csak a soknyelvű Szovjetunióban végeznek fordításokat, viszont az Egyesült Államokban 1961–62-ben megjelent 30 000 könyvből csak 500 volt fordítás), megállapították, hogy az európai ún. „kis” nyelvek rosszul állanak műveik lefordításának dolgában, mert a kiadók kevés lektorral rendelkeznek. Még soha ilyen sokat nem fordítottak, mint ma, s a jövőben még többet fognak fordítani, annak ellenére, hogy nagy nehézségeket jelent a fordítói hiány, különösen az úgynevezett „fejlődésben levő” országokban. Afrikában kb. 1000 különböző nyelv és dialektus van, ennek csak a fele ismeri az írást, de még ebből az 500 nyelvből is nagyon soknak nincs sem használható nyelvtana, sem szótára. Hasonlóan gyenge a nyelvészet helyzete Ázsiában is: nincs elég szótár és grammatika a rengeteg nyelvről, hiszen pl. Indonéziában 200 nyelvet és dialektust beszélnek. Az ismeretlenség homályában remekművek várnak műfordítókra.

A világméretű problémák és nehézségek mellett a nem problematikus klasszikus és modern nyelvek fordítói is találhatnak különleges nehézségeket (színpadi dialógusok, filmszövegek akár felirat, akár szinkronizálás céljára, szójátékok, slang, régi művek fordítása mai vagy régies nyelven

stb.). Szóba kerültek szinte már közhelynek számító fordítási elvek is, pl. hogy nem elég az idegen nyelvet akár hites tolmácsként sem ismerni, a saját nyelvben is mesternek kell lenni, legalábbis írói, költői hajlammal kell rendelkezni, hiszen a fordítók sokszor költők is egy személyben (Goethe, Schiller, Arany, Vörösmarty, Petőfi, Babits, Szabó Lőrinc, Vas István, Képes Géza, Weöres Sándor stb.). Felmerült a fordító számára készített nyersfordítás kérdése. Kiemelték, hogy a fordításnak eredeti olvasmányként kell hatnia, de ki kell érezni belőle az idegen világ hangulatát is. A kongresszus ünnepi szónoka, az író és műfordító Hans Erich Nossack két fordítására büszkébb, mint amit maga írt, annyira azonosította magát velük. Megállapítja, hogy „Minden író már maga is fordító, mert az a hivatása, hogy tényeket, tapasztalatokat és gondolatokat transzporáljon a nyelv valóságába.” Idézték Goethét, aki szerint a fordítás a világ egyik legfontosabb dolga, még *Faust*-jával is fordítási problémát bogyoztat, amikor a János-evangélium kezdő mondatát fordíttatja vele a Luther fordításától eltérő módon.

Eppen a műfordítás ügye érdekében foglalkoztak a fordítások és fordítók hibáival is, bemutatték a tudáloskodó fordítót, aki mindent jobban tud a szerzőnél, s folyton javítja, a másik morális cenzurát alkalmaz a szerzővel szemben, töröl, enyhít, körülír. Előfordul szavak, mondatrészek, mondatok, egész szakaszok eltűnése, különösen, ha a fordító által meg nem értett fordulatokról van szó. A fordítónak önmegtadadoknak kell lennie. Nem elég lelkileg azonosulni az eredeti szöveggel, minden fordításnál szükség van utánanézésre, tudakozódásra, kutatásra, még ha nehéz szövegeknél ez sok időt vesz is igénybe.

A műfordítói munka rendkívüli fontosságát ismételten hangsúlyozták, hiszen „A világirodalom mint a művelt emberiség közös java nem az egyes nemzeti irodalmak összegezése, hanem azokból a művekből áll, amelyeket lefordítottak s ezáltal más nyelvű népeknek hozzáférhetővé tettek. Legfőbb példa a Biblia. Nem a héber vagy görög eredeti szövegével hatott, hanem Hieronymus, Luther és mások fordításában” (R. Friedenthal). A nyelv állandó változása miatt a nagy műveket időnként újra le kell fordítani, tekintet nélkül a régebbi mesteri fordításokra. Dieter E. Zimmer szögezte le: „Hibátlan fordítás nincs, és aki túl biztos a dolgában, az eleve elveszett. A jó fordító olyan ember, aki képes a leghasználatosabb szavaknak is utánanézni a szótárban, aki érzékében és ötleteiben folyton kételkedik, aki tuda-

tában van annak, hogy minden fordítói megoldás ideiglenes jellegű.”

Az általános témákon kívül egyes konkrét munkákat közlő is vizsgálat alá vettek. A könyv közli a kongresszus határozatait és ajánlásait, továbbá a 2 francia, 3 angol és 23 német nyelvű cikk írójának (köztük a magyar Radó Györgynek) lexikon-adatait.

SZONDI BÉLA

Michel Décaudin: Le Dossier d'„Alcools”.
Genève—Paris, 1965. Droz—Minard.

A könyv Apollinaire *Alcools* c. kötetének bevezető tanulmányával, néhány dokumentummal és kritikai bibliográfiával kísért tudományos kiadása. Egy Apollinaire-szövegkiadás azért tarthat a hasonló jellegű kiadványoknál nagyobb érdeklődésre számot, mert a versek zömét annak idején s többezt mindmáig élénk vita követte. Pl. a *Zone* még ma is két harci táborra osztja a filológusokat aszerint, hogy Cendrars hatását fölfedezni vélik-e benne avagy tagadják. De Apollinaire már-már kibogozhatatlan etimológiájú szókincse vagy — mint a *Loreley* esetében — idegen mintáinak elemzése ugyancsak felkavarta a filológia hullámait.

Michel Décaudin kiadása a föllelhető variánsok közlése mellett egy-egy vers keletkezéstörténetének és homályosabb részleteinek földerítésére is vállalkozik, illetve a kérdés jelenlegi állásának mérlegét adja.

A szövegváltozatok közreadása önmagában is érdekes következtetésekre vezet. A híres *La Chanson du Mal-Aimé* keletkezéstörténetében pl. Décaudin szétfoszlatja Goffin és Breunig korábbi feltevéseit, a vers háttereként a költő nagy szerelmének pontos történetére világít rá, és magyarázata nyomán egy kereknek tűnő legenda helyett a szereplők egyéniségét feltáró, reális keletkezéstörténet áll előtűnk. Ami a vers nehezen kihüvelykezhető részeit illeti, különösen a nevezetes *Les sept Épées* c. betétet, Décaudin nem foglal egyoldalúan állást egyik vagy másik értelmezés, még a legismertebb, J.-R. Lawleré mellett sem — s ez a józan körültekintés jellemzi szövegértelmezését általában —, hanem maga is újabb párhuzamokkal, reminiscenciákkal tágítva a betét származási körét, mindenekelőtt a költő ars poeticájának irodalmi környezetére, ezúttal a szimbolizmusra irányítja a figyelmet.

A *La Chanson du Mal-Aimé*-ről Décaudin már korábbi Pléiade-kiadásában (1959) megírta, hogy különböző versek olvadtak

fel benne; ugyanott a *Les Fiançailles*-t még csak viszonyítva nevezte bonyolultabb szerkezetű költeménynek, most viszont, miután az először 1908-ban közreadott szöveg első három strófájának 1902-es külön közlésére utalt, majd a vers további részeit három különböző ágú első közlésre vezette vissza, joggal beszélhet olyan kompozícióról, mely különböző szövegekből kerekedett egésszé. Ez a versszerkesztés, anélkül, hogy Décaudin délibábos ítéleteket kockáztatna meg, Apollinaire két fontos poétikai elvére, a szabad asszociációra és szimultanizmusára is némi fényt vet. Ahelyett azonban, hogy a költő verskompozíciójában a párhuzamok és analógiák művészetét holmi elvtelen önkényre egyszerűsítsen, a különböző időpontban keletkezett részletek újszerű, elsősorban műfajokat keverő egységében a költő gondolkodásának mélyén rejlő, évenként át folyamatos szemléleti egységét kell látnunk.

Robert Goffin tanulmánya óta (1. *Entrer en Poésie*, 1948) a korszak számos kutatója szerint a *Zone* Blaise Cendrars *Pâques à New York*-jának hatására született, annak szinte variánsa. Décaudin nem vonja kétségbe a hasonlóságokat, de csökkenteni jelentőségüket és újabb, mindkét költemény számára közös mintákat fedezve föl, az elsőbbségnek inkább már a sporthoz illő vizsgálata helyett ismételten az irodalomtörténeti környezet ösztönző szerepét állítja előtérbe.

Felér a szövegkiadás érdekességével a bevezető tanulmány, mely kezdetül *L'Élaboration de l'oeuvre* címen lényegében Apollinaire fejlődésrajzának első szakaszát tárgyalja. Fontos fölfedezés a költő két kamaszkori jegyzetfüzetének feldolgozása: a lapokra a századvégi szimbolizmus tucatnyi jeles képviselőjének számos versét másolja, ezért a füzetek ismerete a költő irodalmi keresztszüleinek helyesebb megállapításához segített. Décaudin kivált Retté szubjektív epikáját emeli ki, mint Apollinaire korai „esemény-versei” (Breton meghatározása), pl. *Le Larron* előképét. Hasonlóan izgalmas filológiai lelemény, ahogy Décaudin a füzetekből a költő távol-keleti érdeklődését, a *Journal Asiatique* ifjú olvasójának néprajzi, biológiai különlegességek iránti kíváncsiságát feltárja, s e szövegek alapján az *Alcools* különös szókincsének sok, eddig feloldatlan szavát megfejti. A szerző azonban az Apollinaire-filológia már kialakult nézeteinek szembeállításával is nem egy problémát tisztított meg a félreértésektől, — többek között a rajnai verseknek, melyek a legelső kötet-terv címét adták, ciklusszerű szerkezetét, s a bennük rejlő érzelmi-poétikai dinamika kibontakozását részletező alapossággal raj-

zolja meg. A *Vendémiaire*-ről kivételesen izgalmas újdonságot mond el Décaudin: a vers eredetileg egy forradalmi verses naptár első darabjának készült Jules Romains unanimista irányzatának születése idején, amikor a két költő kérészetű barátságot kötött egymással; „az új szellem” apostolát, még a futurizmussal kacérkodó fellobbanása előtt így egy korábbi avantgarde irány szóvivőjének ismerjük meg. A bevezetőt Apollinaire könyve kiadási körülményeinek és fogadtatásának megint új részletekben gazdag ismertetése egészíti ki. A *Le Dossier d'„Alcools”* így válik pontos textológiai munkából példás filológiai, sőt, stílustörténeti képzeteket ébresztő tudományos teljesítménnyé.

RÁBA GYÖRGY

Claude David: Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur (Fischer—Bücherei 1964)

Egy franciaországi német irodalomtörténeti sorozat (*Histoire de la Littérature Allemande*. Sous la Direction de Fernand Mossé) záró kötete (*V. L'Époque Bismarckienne et l'Allemagne Contemporaine*, Paris, 1959) ez az érdekes, értékes könyv. A sorozaton belüli önállósága, kerek egysege tette alkalmassá arra, hogy német kiadásban az előző részektől független alakban szerepeljen. Szerzője a Sorbonne tanára, a modern német irodalom tekintélyes szakértője; hírnevét Rilkeről és Georgérol írt tanulmányaival alapozta meg.

Ebben a könyvében keresztmetszetében és részleteiben egyaránt pregnáns képet ad az újabb német irodalom fejlődéséről, annak legkritikusabb pontjain is biztos, eredeti kézzel vezet végig. A könyv egészére jellemző a szellemi frissesség, amellyel minden elavult, mechanikusan beidegződött, vagy éppen divatosan egyoldalú elgondolást kívül rekeszt. Mindjárt a korszakbeállítás és a korszakok részletezése megnyerően újszerű, lényegretörő: természetesen mozog abban az elképzelésben, hogy a modern fejlődés valamiképpen az 1848-as polgári forradalmakat követően veszi kezdetét, bár ezt a felismerést nem alapozza meg a marxista történelemszemléletnek azzal a megállapításával, amely szerint ebben a fejlődésben a vesztes polgári forradalmak ténye a döntő és a polgári társadalom hanyatló irányát követhetjük benne nyomon. Ennek ellenére pontosan felméri: a német birodalmi kibontakozást nem kísérte eleven, reprezentatív irodalmi visszhang, legalább is nem közvetlenül,

nem a várt mértékben. Sőt: a viktoriánus korszaknak megfelelő időben (1848—1890; Bismarck kora) a német irodalom még azt a töredezett lendületet és látókört is elvesztette, ami a Vormärz korszakban jelentkezett; hosszantartó passzivitásba, elzárkózásba és provincializmusba süllyedt, amelyből csak kevés alkotó tudott egyénileg kitörni. A felemás „poétikus realizmus” a maga kényszeredettségbe hajló humorával (Raabe, Keller, Busch, Hebbel) és elégikus csödbevallásával, (Storm, Otto Ludwig, C.F. Meyer, Stifter) a líra és a dráma stagnálása (Hebbel, Wagner és Ludwig is csupán a 60-as évekig terjed) csak jólrosszul leplezi az izoláltság, szkepticizmus és pesszimizmus atmoszféráját, amely Schopenhauer felelevenedésében, a wagneri zene-mitoszokban és végül Nietzscheben emelkedik nem egészen jótévő európai távlatúvá.

Magát a Bismarck-korszakot egy 1870-ig, és attól egy 1890-ig tartó periódusra bontja fel David könyve, amelyek közül az első különösen szűkölködik koreszmékben. Egyedül a történetírás és a wagneri zenedráma hoz eleveniséget. Hebbel dramaturgiája is csak annyiban korszerű, amennyiben a schopenhaueri-nietzschei világképpel párhuzamos: szakítás Schillerrel, a morálaskeptussal, a tragikus helyzettel; az utóbbira vonatkozólag: a lét maga tragikus, az egyén küzdelme a szimbolikusan megjelenő világlénnyel metafizikus értékű. Wagner utópisztikus forradalmárként indulva jut ide. A Feuerbach-i filozófia hatása alatt fogalmazott Siegfried cselekmény konfliktusa — éppen 1848 élményét követően — fokozatosan pesszimista számvetéssé módosul, még a szeretet-fokú megváltás is (Brünhilde) részéről változik, a világ öntörvénye szerint semmisül meg a Nibelung gyűrűjében. A Trisztán és Izolda már közvetlen a lemondás tragédiája (vagy apotheózis? — a nihilista paradoxonok első jelentkezése), a Parsifal: a wagneri anarchizmus különböző rétegeinek összekapcsolása.

Wagner mindenképpen a XIX. század szellemi áramatainak gyűjtőpontjában áll, keresztveződik benne: romantika és szimbolizmus, liberalizmus és nacionalizmus, Bakunyin és Gobineau. A szerző ezzel Wagner alakjának hagyományos francia értékelését hitelesíti korszerű látásmóddal, és a forradalmári indulás figyelembevételével Hans Mayer realista elemzését támasztja alá. Így lesz a zenész Richard Wagner a modern német irodalom történetének első kiemelkedő, címadó alakjává.

A porosz impériumot ébresztő nemzedéket leszámítva a történetírásban is pesszimista világkép tör utat Burckhardttal,

Bachofennel. Ez utóbbi a Parsifalt Nietzsche-schével és a századforduló „kozmosz” és misztikus irányzataival köti össze. (Az egész új metafizikának elég gyenge ellenfele volt Ludwig Büchner és Dühring naív materializmusa, olesó optimizmusa; a tudományos szocializmus pedig még nem hatékony szemléleti irány).

A pesszimizisztikus látásmód, a fin de siècle a David megjelölte második periódusban hódít teret. Kísérő jelenségek: a dilthey-iszlemtörténet, Lagarde, Chamberlain, Moeller van den Bruck messianisztikus imperializmusa. Egyébként továbbra is egy sereg epigon jellemző a korra; Lilienron álmodernsége, Fontane nihilista szkepticizmusa, Saar, Anzengruber osztrák generációja és C. F. Meyer jelentik a színeket. De mindnyájuk fölé magasodik jelentőségben, ha nem is tisztán irodalmi jelentőség: Nietzsche, akinek „Wille zur Macht” elnevezésű egzaltált, paradox megváltáscsméje több, egymást kiegészítő rétegben, variációban fogalmazódik meg: a schopenhaueri—wagneri pesszimista panteizmustól a „túl jön és rosszsn” misztikáján át az abszurditás vállalásáig (a „nihil tudatának feszültsége”!).

Az irodalmi újjászületés, a múlt ellen való lázadás az 1890-nel kezdődő korszakban valósul meg. Ennek első periódusában, II. Vilmos uralkodása alatt bontakozik ki, egyébként már megkésve és ezért hamar elapadva, a naturalizmus és a folytatásában az új romantika, az új klasszicizmus, szecesszió, különféle misztikák, mitológikus, „kozmosz” irányzatok, — a pontos megkülönböztetés lehetősége nélkül. Gerhart Hauptmann életpályája szemléletesen példáz néhány összefüggést ezen belül. Ez a naturalizmus a peremen összefügg szinte minden korábbi és későbbi nihilista törekvéssel, és Stefan George esztétikai aszkézisében, ill. körének mitikus önkitaljesedési vágyában Nietzsche-schével is. Ebben a bűvös körben jár Bécs is (Hermann Bahr, Arthur Schnitzler), egy eredeti plusszal: Hofmannsthalnak a metafizika felett lebegő rokokó-barokk játékosságával.

A kor tipikus alakja csak az analitikus lehet, aki a „szellem és valóság” feszültségét distanciával éli meg, aki meglátja a bomlást, a neurózist, és megpróbál megkapaszkodni az egészséges életösztonben. Thomas Mann demisztifikáló moralizmusa fogja át ezt a korszakot, amely rajta kívül is nagy regénytermést muta fel: H. Mann, Hermann Hesse, Jakob Wassermann. A másik nagy reprezentáns, Rilke belső irányban kíván felszínre jutni, s ezzel félig át is nyúlik a következő, az expresszionista korszakba. Rilke imaginárius belső terének erővonalait erőszakolt definíciók nélkül

jól elképzelhetően látjuk. A német irodalom kezdeményező, élenjáró kedvét az expresszionista periódus hozta vissza. A szerző nagy gondot fordít a német expresszionizmus árnyalt, reális láttatására. Bonyolult, részleteiben gyakran ellentmondó világát megpróbálja a lázadás és erőszak fogalompárba foglalni, úgy, hogy abba beleférfjen excentrizmus és extázis, valamint a metsző célzatosság, a politikus anarchizmus, messianisztikus várakozás, ill. konkrét politikai elkötelezettség egyaránt. Mind az általános jellemzésben, mind a líra—dráma—epika megoszlás szerint tagolt, alkotókénti részletelemzésben engedi szabadon érvényesülni a köztudat minden fontos nézetét, erőszakolt egyéni állásfoglalások nélkül.

A befejező részben az 1945-ig tartó fejlődést követi nyomon. Nem marxista szempontjaiból következően eleve hiányosan: a forradalmi irodalom megfelelő hangsúlyát, de még konkrétabb, címszerű említését is, hiába várjuk. Mindazonáltal néhány, a 20—30-as évekre valóban jellemző polgári irányzat — az Oskar Loerke és mások képviselte ún. mérsékelt líra, a katolikus irodalom (E. Langgässer, W. Bergengruen), a kísérleti regény (Musil, Broch), a konzervatív revolúció mellett méltó, nem politikai, de esztétikai hangsúlyt kap a címadó Brecht munkássága. Brecht színháza — írja David — korunk egyik legautentikusabb megnyilvánulása. Lényegi vonásait az individualizmus és a velejáró megrogzött pszichologizmus kiakiszöbölésében, a szituáció és dialógus elevenségét meghozó kifélet fordulatsban, a színi öseffektusok — mimika és tudatosan hatni akaró móka — felélesztésében látja. Ha nem is ismeri fel a világnézeti tartalom szerepét a brechti drámában — a társadalmi dialektikát kézlegyintéssel mellékes ráadásnak minősíti — Brechtet századunk egyik legjelentősebb írójának tartja.

A könyv ideiglenes epilógussal, a 45-ös nullpont említésével zárul. A befejezésben érezhető az NDK mint irodalomfejlődési egység elhallgatása. David könyve a szemléleti korlátok ellenére igen használható, tömören, ugyanakkor világosan és árnyaltosan, eleven esszé stílusban megfogalmazott összefoglalása az érintett korszaknak.

KOMÁROMI SÁNDOR

Szemere Sámuel: Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Mann ästhetische Ansichten. Budapest, Akadémiai Kiadó, und Berlin, 1966, Akademie Verlag.

Thomas Mann nemcsak művészetének egyetemesség-igényével, hanem az esztéti-

kai tudatosság tekintetében is a klasszikusok (Goethe, Lessing, Schiller) XX. századi örököse a német irodalomban. Századunk egyik legelviribben gondolkodó író-esztétája. A művészet elvi, filozófiai problémái pályájának kezdetétől fogva igen intenzíven foglalkoztatták, részben éppen a klasszikusok kérdésfeltevései nyomán. Tétéles, összefoglaló esztétikát vagy egy nagyobb kérdéskomplexumot tárgyaló művészet-filozófiai munkát ugyan nem írt, esszéiben, beszédeiben, naplójeljegyzéseiben, leveleiben, sőt egyes szépirodalmi műveiben — lévén több elbeszélésének és regényének főhőse művész — azonban számos esztétikai kérdést érint. Mégpedig megkülönböztetett figyelmet érdemlő: fejtegetései során egyes esztétikai koncepciókat továbbfejlesztett, néhány fogalmat átértelmezett. Nézetei nem tekinthetők csupán alkalmi nyilatkozatoknak, többek egyszerű műhelyvallomásoknál. Az, hogy egyes gondolatok, problémák oly gyakran ismétlődnek és variálódnak írásaiban, arra vall, szerves összefüggés van közöttük. Összegyűjt-hetők, számba vehetők és bizonyos mértékben rendszerezhetők is. Erre a feladatra vállalkozott új könyvében Szemere Sámuel, a magyar filozófiai irodalom nesztorja, a kiváló Hegel-fordító.

Thomas Mann esztétikai nézeteit tárgykörök szerint csoportosítja a szerző. Könyve ezeknek megfelelően tagolódik három nagy fejezetre. Az első fejezet a nagy író művészetfelfogásáról ad áttekintést. A művészet és valóság viszonyáról szólván említi Szemere, hogy Thomas Mann az *impresszionizmus* és az *expresszionizmus* fogalmát a szokásosnál lényegesen tágabb értelemben használta. Az ő terminológiájában ezek a szavak a mindenkor művészi magatartás, a művész-valóság viszony két (passzív ill. aktív) mozzanatának jelölői. Mann szerint az expresszionizmus és az impresszionizmus minden idők művészetének szükséges alkotóelemei, arányuk koronként és művenként változhat, de nem egészséges, ha valamelyik elem túlsúlyba kerül.

A második fejezet Thomas Mann irodalomesztétikai nézeteit foglalja össze. A tanulmány legérdekesebb lapjai sorakoznak egymás után ebben a részben. Itt ismerteti Szemere többek közt Thomas Mann *ironia*-felfogását.

A sajátosan értelmezett (tehát nem a gúny egyik fajtájának tekintett) *ironia* Thomas Mann esztétikájának egyik alapvető kategóriája. Mint annyi más fogalmát, eszméjét, *ironia*-felfogását is *élet* és *szellem* viszonyán gondolkodva alakította ki. Kezdetben erkölcsi, szellem-filozófiai értelemben használta: az *ironia* a szellem vágya az

élet után, valamely köztes szituáció az élet és szellem között. Innen fejlesztette tovább esztétikai kategóriává. A művészet Thomas Mann szerint igenli is az életet, mivel ábrázolja, ugyanakkor tagadja is, mégpedig a kritikus, morális szellem révén; a művészet tehát élet is, szellem is, de egyik sem kizárólagosan. Ez a két szféra közöttiség az *ironia* forrása. A harmincas évek végére a fogalom új hangsúlyt kap. A művészi szemlélet távolságtartását és objektivitását jelenti, a művész goetheien derűs, mindent átfogó pillantását. Thomas Mannnak ez a végső *ironia*-felfogása a romantikusoknak a köznapitól ugyancsak eltérő *ironia*-értelmezésével áll szemben, a romantikus *ironia* szubjektívizmusát tagadja.

A *Típológiai problémák* című alfejezetben azt világítja meg a szerző, hogyan alakította át Thomas Mann Schiller elméletét a *naïv* és a *szenzimentális* költészetről. Schiller éles határt vont a két költő-típus között, Mann, rámutatva a „*szenzimentális vágy*” *kétoldalúságára*, *kölcsönösségére* (nemcsak a „Geistessohn” vágyakozik a természet után, de a „Naturkind” is törekszik a szellem után), tartózkodik a két típus abszolútizálásától. Szerinte csak relatív típusokról lehet beszélni (Goethe és Tolsztoj ill. Schiller és Dosztojevszkij). A „*szenzimentális vágy* kölcsönösségében” Mann a teljes emberi harmóniára való törekvés megnyilvánulását látta.

A könyv crescendoját jelentő harmadik fejezetben Thomas Mann humanitás-eszményével foglalkozik Szemere. Véleménye szerint — s úgy is van — a humanizmus Thomas Mann életművének és esztétikájának legbensőbb, legmélyebb tartalma. A nagy író humán-felfogását fejlődésében rajzolja meg, politikai nézeteinek bemutatására is kitérve.

Szemere Thomas Mann esztétikai nézeteinek ismertetését és rendszerezését tűzte maga elé feladatul, kritikát — mint az előszóban kijelenti — nem kívánt adni. Annak, amit vállalt, tanulmányában eleget tesz. Könyvét eckermanni alázat, áhítatos gondosság és puritánság jellemzi. Ezek a rokonszenves, tiszteletreméltó vonások azonban bizonyos módon a tanulmány korlátait is jelentik. Szemere túlságosan immanensen tárgyalja Thomas Mann esztétikáját. Nemcsak kritikára nem vállalkozik, de értékelésre és kitekintésre sem. Mann nézeteit csak az elődök kérdésfeltevéseivel és megoldásaival szembenesíti, a kortársakéival viszont egyáltalán nem.

A könyv szerzőjének szerénysége szabta korlátai ellenére komoly nyeresége a szakirodalomnak. Fegyelmezett, áttekinthető ismertetés, pontos leltár. A tájékozódni kívánó olvasónak sok hasznos ismeretet

nyújt, hozzásegíti Thomas Mann művészetének alaposabb megértéséhez. A szakembereket pedig nyilván továbbgondolkodásra serkenti Szemere Sámuel úttörő munkája. Ez a könyv valószínűleg több olyan tanulmány megszületését fogja ösztönözni, amelyeknek szerzői Mann esztétikai nézeteinek belső logikáját is feltárják, s az értékelésre és konfrontálásra is vállalkoznak.

TÁLASI ISTVÁN

Steven Marcus: Dickens: From Pickwick to Dombey. London, 1965. Chatto and Windus, 389.

A szerző Dickens első hét regényét tárgyalja, azokat, amelyek — részben Edmund Wilson kritikájának hatására is — a kevésbé vonzó, a kevésbé „modern” Dickens-arcot jellemzik. A mai irodalom Marcus szerint annyira a szenvedés ábrázolásához szoktatta az olvasót, hogy a *Pickwick Klub* szinte idegenül hat. A szerző a regény nagyságát abban látja, hogy az emberi kapcsolatok ideális lehetőségét vázolja fel. Dickens egyetlen regénye ez, melyben apjához való viszonyának keserű gyermekkori élménye nem vetődik fel élesen. Marcus kiemeli, hogy a regény fontos helyet foglal el az angol regény történetében. A polgárság műveltségbeli szintjének növekedésével magyarázza a XVIII. századi angol regény durvább hangnemenek eltűnését. Itt még nem teremt összefüggést a kor képmutató hajlamával, de Ralph Nickleby, különösen pedig Pecksniff alakjával kapcsolatban a protestantizmus kritikájára mutat rá.

Marcus szerint a *Twist Olivér* minden látszat ellenére — és ebben nem ért egyet E. Wilsonnal — ugyanazt az élet szemléletet tükrözi, amit az első regény: a jóság végső győzelmének lehetőségét. Ami új itt, az a riadt ember tiltakozása egy olyan valóság ellen, melyben az ember elidegenedése, az emberi viszonyok eldologiasodása egyre kézzelfoghatóbb lesz. Marcus persze Malthusra hivatkozik fejtegetései során, nem pedig Marxra. Puritán műnek tartja a regényt és igen érdekes módon állítja párhuzamba Bunyan híres művével. Kár, hogy a Blake-kel való rokonság gondolatára csak röviden utal.

A *Nicholas Nickleby* viszont puritanizmusellenes regény. A főszereplők óvatosság vagy meggondolatlanok. Ez a két magatartás egyúttal társadalmi osztályukra is utal. Az óvatosság a polgárság főjellemvonása, ezzel jár a titkolódzás, ami gonoszságukat leplezi. George Eliotnál is mindig titkolódzás kíséri a gonoszt. A társadalom

helyzetét Dickens már sötétebbnek látja. Egyéni élményei is beleszólnak ebbe. Apja ez idő tájt ismét az adósok börtönébe került. Ezért veti fel olyan élesen a szerencsétlen gyermekkor káros hatásának kérdését. A továbbiakban Marcus már teljesen az Ödipusz-komplexum jegyében tárgyalja e regényt.

Dickens leggyengébb regénye Marcus szerint az *Ódon ritkaságok boltja*. A regény és főleg Nell alakja egyéni élmény szülötte, sógornője, Mary Hogarth halálának emléke kísért benne. E megrázó élmény hatására temetővé változik a világ. Mindenesetre érdekes lenne továbbvizsgálni az egyéni élmény szerepét a viktoriánus regényíróknál. A fejezet legérdekesebb része az, ahol az *Üvöltő Szelekkel* keres rokonságot, Quilp és Heathcliff alakja között von párhuzamot.

Barnaby Rudge Marcus szerint fordulópont. Ebben a történeti regényben a társadalmi és egyéni (apa-fiú) konfliktusok kibékíthetetlenségét ábrázolja. Így Dickens Marcus szerint „modern” abban az értelemben, hogy az ember életét szenvedések sorozatának látja; vagyis pesszimizmusában. Itt értjük meg, mire céloz könyve elején, amikor arról beszél, hogy Dickens későbbi művei olyan hatást váltanak ki az olvasókból, mint T. S. Eliot *Pusztasországa*. Rendkívül érdekesek fejtegetései a chartizmusról és általában az angol radikalizmus jellegének ábrázolásáról.

Martin Chuzzlewit tárgyalását két főszempont teszi érdekessé. Az egyik a nyelv bravuros kezelése (amit Marcus Joyce-éhoz hasonlít, és ami az amerikai angolság élményének hatása), a másik szempont szintén amerikai élményből fakad, az Amerikából való kiábrándulásból. Az amerikai életformát Marcus szerint Henry Jameshez hasonlóan értékeli Dickens.

Nyugtalanság, lelki szorongatottság évei következnek. A krízist *Dombey és fia* jelzi. E regényben, ahol a vasút a középponti szimbólum, Dickens kora változó arculatát domborítja ki. A változás mellett az idő problémája dominál. A vasút bizonyos értelemben az idő természetét is megváltoztatta. Dickens kétarcúsága itt már teljesen nyilvánvaló. Üdvözlí a változást, de elítéli a változást létrehozó társadalmat.

Marcus Dickens-kötete rendkívül izgalmas olvasmány. A szimbólumok és képek pusztán elemzésének ideje lejárt. Marcus két problémára koncentrált: az író életének vetülete regényeiben és az életmű társadalmi vonatkozásai. Jellegetes így, hogy utolsó fejezetének címe: *A változó világ*. Marcus tehát olyan módon közelíti meg Dickens művészetét, amit e sorok írója is

helyes megoldásnak tart. Ha a változó világ, a változó valóság oldaláról közelítjük meg a nagy viktoriánus regényírók életművét, sok olyan közös vonást tudunk majd kimutatni művészetükben, amelyről eddig hallgattott a kritika.

KATONA ANNA

E. С. Шаблювский: Народ и поэзия Шевченко. Москва, 1964. Советский писатель, 512.

Sabliovszkij könyve először 1961-ben jelent meg ukrán nyelven, s megérdemelt sikert aratott a Szovjetunió határain túl is.

Sabliovszkij a modern ukrán irodalom megalapítóját látja Sevcsenkóban, aki gazdag életművében a régi ukrán irodalom legjobb hagyományait folytatja és fejleszti tovább. Költészetének legjelentősebb forrásai: az ukrán népköltészet, Ivan Visenszkij, Grigorij Szkovoroda és Kotljarevskij munkái. Az orosz irodalomból a dekabrista költők mellett főleg Gogol és Puskin hatottak rá. Sevcsenko volt az első ukrán költő, aki teljesen azonosult a néppel, ellentétben elődjeivel, akik inkább csak „leereszkedtek” a néphez. Egyetlen ukrán író életműve sincs olyan közel a népköltészethez és a népnyelvhez, mint Sevcsenkóé, — állapítja meg Sabliovszkij, de tüstént hozzáfűzi, hogy a folklórhoz való vonzódása sohasem öncélú és az átformált népi alakokban mindig ott érezzük a költő egyéniségét is. A népnyelv és a beszélt nyelv alkalmazása Sevcsenko műveiben mindig tartalmi célokat szolgál, Sevcsenko kiváló stilisztá: az irodalmi nyelvet, a népnyelvet, a tájnyelvet és az egyházi szláv nyelvet egyaránt kitűnően ismeri. Sevcsenko világirodalmi szintre emelte az ukrán költészetet, s életműve óriási szerepet játszott az ukrán nép nemzeti felszabadító harcában.

Sabliovszkij kimutatja, hogy Sevcsenko hazafiságában nyoma sincs a sovinizmusnak és rendre megcáfolja az ukrán nacionalistáknak a tényeket kiforgató hamisítási kísérleteit. Sevcsenko hazafisága az orosz forradalmi demokraták hazafisága, amely nem választja el, hanem egyesíti az elnyomott népeket. Ukrajna felszabadítását is csak a közös felszabadító harc szerves részének tekintette. Sevcsenko nagy nemzeti költő, de olyan nemzeti költő, akitől teljesen idegen más népek gyűlölete, aki az elnyomottak millióinak nevében emelte fel szavát a cárizmus és a jobbagyrendszer ellen.

BENKŐ ÁKOS

Max Brod: Franz Kafka — Eine Biographie. Hamburg, 1963. Fischer Bücherei. 552., 309.

Max Brod, Kafka barátja, hagyatékának rendezője épp a Kafka-viták fellángolásának évében dolgozta át a korábbi kiadást, s illesztette hozzá az évek folyamán gyűjtött új anyagot.

A biográfia a 46-i kiadás életrajzi fejezeteire (II—268.) és a Függelékre (271—309) bomlik. Az utóbbi gyűjti egybe az újabb kutatás eredményeit.

A kötetben Kafka életére és inkább irodalmi tevékenységére vonatkozó fejezetek váltogatják egymást. A *Megfigyelés megjelenéséig* c. fejezet az irodalmi előzményeket fogja össze, a következő harminc lap, *Az eljegyzés esztendői* pedig Kafka házassági terveivel, egy esetleges házasság és irodalmi terveinek összefüggésével foglalkozik.

Nem véletlen, hogy Brod a Kafka ideológiájával foglalkozó fejezet címűl a *Vallási fejlődés* kifejezést választotta. A mű legnagyobb hiányossága ugyanis éppen az, hogy majdnem teljesen mellőzi a társadalmi vonatkozásokat. Brodot, akit vitapartnerei is torzításra kényszerítettek, három kérdés érdekli.

1. Az első és fontos helyekkel alaposan megtárgyalott megállapítása: az „emberi szabadság pozíciója” Kalkánál. Tudatában van annak, hogy az olvasót „túlnyomó többségben mondatok sokasága árasztja el, amelyek hatalmától fosztották meg az embert, de a szabadság és a remény tézisei is *itt vannak*” (181). Az olyan megnyilatkozások, mint: „az ember nem élhet valami lerombolhatatlan (Unzerstörbare) iránti kitartó hit nélkül” vagy: „harc a jóért mindenki és minden ellenében”, vagy amikor a halál állandóan jelen levő képről beszélve Kafka azt mondja: „minden attól függ, hogy *még életünk tetteivel mennyire tudjuk elsötétíteni, sőt, egészen kioltani*”, arra engednek következtetni, hogy Kafka hitt az emberi cselekvés szabadságának lehetőségében — állapítja meg Brod.

2. Brod Kafka vallásosságát Platon *Phaidros*ának egyik helyével fejezi ki: „Csaknem minden bizonytalan, de az ember a felismerés egy bizonyos fokán túl soha többé nem téved”; e szilárd vallásosság (Kafka biztos vallási fejlődésének) irányát pedig a cionizmusban.

3. Kalkának az igazsághoz való viszonyára vonatkozólag a szerző főképp a *Per* betét-elbeszélésére hivatkozik, s ennek alapján mondja ki a végső szót is, miszerint (Kafka számára is) van abszolút (azaz objektív) igazság, ennek megközelíthető-

sége azonban pusztán lehetőség. Azon körülmények regisztrálása, melyek az embert és a világot az igazságtól elválasztják („Zwischeninstanzen” az *Ajtónálló legendájában*), diagnózis, amely egyben az igazságot vívott harc első fázisa is, s Brod szerint ez az a momentum, amely Kafkát kiemeli a „krízis teológusainak” sorából.

Az utolsó lapok a *Kastély* alapján Kafka „lelki hovatarozását” határozzák meg, a meglehetősen megfoghatatlan szellemi kategória teljesen önkényes konklúzióhoz vezet, mégpedig azon az alapon, hogy Kafka a *Kastélyban* a zsidó legendát írta meg. A befejező rész az író szimbolikáját körvonalazza.

Max Brod biográfiáját az *Új vonások Kafka portréjához* című fejezet zárja, amely a Milenához fűződő szerelem levéldokumentumai alapján készült kiegészítéseket fogja össze. Ugyanitt található a legfontosabb Kafka-irodalom is. Ezt követi még egy időrendi táblázat (263) Kafka életének legfontosabb mozzanatairól, majd egy később előkerült önéletrajz, amelyet Kafka állásának pályázatához mellékel (266–7.).

A Függelék Kafka egyik publicisztikai írását (*A bresciai repülő, 273–82.*) valamint Rudolf Fuchs és Dora Gerrit emlékezéseit (283–6. ill. 287–8.) tartalmazza. Ezekhez csatolja az életrajzíró két tanulmányát is; az egyikben (*Észrevétel Kafka Kastély c. regényéhez, 289–93.*) a *Kastély* és Němcová *Nagyanyó c. regényének* kapcsolatát boncolgatja, épp oly határozottan, mint ahogy korábban Kafka kizárólagos ihletőjeül (ugyancsak a *Kastélyra* hivatkozva) a zsidó miszticizmust tette meg; a másik (*Egy Franz Kafka névre keresztelt bábú kivégzése 294–303.*) Andersszel polemizál.

Max Brod műve, minden szubjektívizmusa ellenére, adatgazdagsága miatt a Kafkával foglalkozók fontos kézikönyve, de csak állandó kritikával használható.

SZENDE TAMÁS

Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Изд. „Наука”. М., 1965. 630. Lityeraturnoje Naszledstvo, t. 72.

Makszim Gorkij és Leonyid Andrejev tartós barátsága, majd mindkettőjük számára fájdalmas, de visszavonhatatlan elhidegülésük nagy vonásokban eddig is ismeretes volt az irodalomtudomány előtt. Kapcsolatuk története szinte szimbolikus jelentőséget nyert (maga Andrejev is azon a véleményen volt, hogy kettejük barátság

vagy ellenségeskedése nemcsak kettejük személyes ügye), de a részletek ismeretének hiányában túlzottan egyenesvonalú következtetésekre, torzító egyszerűsítésekre is alkalmat adott, amelyek nem használtak sem általában az objektív érvényű irodalomszemléletnek, sem Andrejev helyes értékelésének, sőt végső soron a Gorkijről alkotható kép teljességének sem. A Lityeraturnoje Naszledstvo sorozat 72. kötete nemcsak a két író eddig felkutatott levélváltásának egészét (összesen 181 db 1899 és 1915 között kelt levelet) adja közre, hanem — önálló részekben csoportosítva — egymásról szóló emlékezéseiket, cikkeiket és egyéb megnyilatkozásaikat, valamint a kortársak olyan emlékezéseit is, amelyekben a két íróról együttesen esik szó. Az utóbbiak jelentős része első ízben kerül publikálásra, sőt J.P. Peskova emlékiratai egyenesen a kiadvány számára készültek. Mindezen dokumentumok alapján végre lehetőség nyílik Gorkij és Andrejev politikai és irodalomtörténeti szempontból egyaránt igen jellegzetes és tartalmas emberi írói kapcsolatának közvetlen közelből történő vizsgálatára, s a vele összefüggő biográfiai, politikai és irodalmi problémák sokszempontú megvitatására.

Maga az összeállítás gerincét alkotó Gorkij–Andrejev levelezés — néhány levél kivételével — néhány évvel ezelőtt már megjelent angol fordításban New Yorkban és Londonban¹. Ezek a kiadások textológiai szempontból, sajnos, nem nevezhetők sikereseknek: egymás mellé kerültek bennük nem együvé tartozó levél-lapok, sok esetben hibás, vagy teljesen hiányzik a keltezés. A mostani szovjet kiadás nemcsak mentes az effajta hibáktól (amelyekhez hasonlók előfordultak egyes korábbi részleges szovjet publikációkban is, pl. a V. Gyesznickijében²), hanem impozáns jegyzetanyagával, pontos és szinte minden lényeges részletre kiterjedő magyarázataival, bőséges bibliográfiájával előkelő helyet foglal el az egyre igényesebb szovjet filológia kiadványai között is. A kommentárok egyik legnagyobb érdeme, hogy szintén jórészt kiadatlan forrásokra épülnek, s így a kor irodalmi életében jártas kutató számára is sok nélkülözhetetlen új adatot közölnek. S bár a kötet összeállítói az előszóban munkájukat a közelgő Gorkij-centenáriummal hozzák összefü-

¹ Letters of Gorky and Andreev. 1899–1912. Edited with an Introduction by PETER YERSHOV. Letters, Introduction and Notes translated by Lydia Weston. New York, 1957. Columbia Univ. Press. U. a.: London, 1958. Routledge and Kegan Paul.

² В. Десницкий: М. Горький. Очерки жизни и творчества. Л., ГИХЛ, 1935, 93–102, 107–142; Л. ГИХЛ, 1940, 140–149, 155–192; М., Гослитиздат, 1959, 229–239, 244–290.

gésbe, a kiadvány mégis elsősorban a még gyerekecipőben járó Andrejev-kutatás szempontjából tartalmaz értékes anyagot: tisztázódik több mű keletkezési ideje, tájékozódhatunk kritikai fogadtatásukról, új életrajzi adatokat ismerhetünk meg, általában közelebb jutunk egy különös írói egyéniség megértéséhez. Ez az első átfogó igényű kiadvány Andrejevről, amely ellenőrzött hiteles dokumentumokra épül.

A kötetet K.D. Muratova, az ismert bibliográfus és Andrejev-kutató tartalmas tanulmánya vezeti be. Bár erről a témáról eddig ez a legalaposabb tanulmány, s számos újszerű, merész és polemikus értékű megállapítást is tartalmaz, különösen Andrejevről (pl. a *Szaska Zseguljov* c. regény forradalom-ábrázolásának kérdésében), Muratova nem veszi el a későbbi Andrejev-kutatók kenyerét; több esetben inkább csak sejteti, hogy a rendelkezésre bocsátott dokumentumok segítségével néhány lényeges probléma egészen újszerű megvilágításba kerülhet. Valóságos csemeget jelent pl. az egyelőre még nem nagy számú Andrejev-kutatók részére az író 1905 utáni erkölcsi-politikai arculatának megrajzolása a *Sötétség* és a *Feljegyzéseim* c. elbeszélései alapján, amelyek, mint ismeretes, egyik fő okául szolgáltak a Gorkijjal való szakításának, s amelyek az idevonatkozó teljes levélváltás közzététele és a hozzákapcsolódó kommentárok segítségével kapják meg igazi értelmüket és jelentőségüket.

Külön figyelmet érdemel a kiadvány képanyaga, ebből is elsősorban Andrejev képzőművészeti alkotásainak bemutatása: Andrejev irodalmi és képzőművészeti expresszionizmusa között ugyanis érdekes párhuzamok mutatkoznak.

KARANCZY LÁSZLÓ

Michel Butor: Essais sur les modernes, Paris, 1964. Gallimard.

Néhány évtizeddel Paul Valéry után Michel Butor újra megvizsgálja Baudelaire sorsdöntő hatásának okát a francia és az európai költészetben. Valéry Poe tudatosító hatását hangsúlyozza, aki „... megértette, hogy a modern költészetnek alkalmazkodnia kell a kor tendenciájához, amely egyre tisztábban látja elkülönülni a tevékenység módjait és területeit, és a költészet igényelheti, hogy megvalósítsa a maga saját tárgyát, és önmagát valósítsa meg valamilyen tiszta állapotban”. A *Fleurs du Mal*-ban nem találunk sem historikus, sem legendás költeményeket, sem pedig elbeszélően nyugvókat, a leírások ritkák, és mindig jelentőségteljesek, — magyarázza

a *Tengerparti temető* költője, — és hozzáteszi: Baudelaire-ben a költői erényekhez kritikusai intelligencia járult. Michel Butor válasza hasonló. Baudelaire-nél a költészet szerinte is „egészen új módon tudatosodik”, és a *Fleurs du Mal* költője nemcsak nagy költő, hanem nagy kritikus is. A különbség a méltatók, a *poésie pure* megvalósítására törekvő költő és az új regényelmélettel kísérletező prózaíró személyéből adódik. Valéry és Butor is a költő és a kritikus, a nagy tudatosító, egységét hangsúlyozza Baudelaire-ben, de az előbbi a *poésie pure*, az utóbbi pedig az *antiroman*, vagy ha úgy tetszik, az *antipoésie* szemzőgéből. „Baudelaire nem elégedett meg azzal, hogy megértette, mit csinál, szükségét érezte, hogy megkísérlje, ezt másokkal is megértetni.” A megértetés folyamatát Butor a *Les Paradis Artificiels*-ben követi nyomon, de jelzi, hogy ily törekvésekkel Baudelaire tanulmányaiban, sőt a *Fleurs du Mal* és a *Spleen de Paris* egyes darabjaiban is találkozunk. Butor sejteti, hogy Baudelaire a vers önmagát tudatosító formáját teremti meg.

A kötet vezérgondolatát már a Baudelaire-esszé felmutatja, Butor a kritikust keresi a művészen, és azt, hogyan tudatosodik az alkotás folyamatában a mű jellege és értéke. Elstir és Vinteuil művei Proust regényében hosszú analízisek tárgyai, „szeretném megmutatni — írja Butor —, ezeken keresztül Proustban lassanként hogyan tudatosodik saját munkájának fejlődése, hogy lesznek ezek teremtő elmélkedésének módjaivá”. Ezra Pound-ról szólva meg jegyzi, hogy a *Cantos* nehézségeit az amerikai költő nem tudatosította eléggé, kritikai írásaiban pedig „a legkifinomultabb kultúra és tudatlanság” találkozik. Butort elsősorban az alkotás tudatosságának lehetősége és nagysága érdekli, a kritikus — önkritikus reflexió, és a spontán teremtés összhangja; őseit, ha kritikusan tárgyalt őseit is, keresi e kötetben elemzett írókban, Baudelaire-ben, Mallarméban, Dosztojevszkijben, Vernében, Proustban, Raymond Rousselben, Joyce-ban, Poundban, Faulknerben és Leirisben. Az őskereső és az önmaga módszerét is tisztázó íróhoz azonban a pedagógus is járul, méghozzá kettős értelemben. Rá is jellemző, amit Baudelaire-ről mondott, hogy saját felismert gyakorlatát szeretné másokkal megismertetni, de önmagában is tudatosítani, hiszen e kötet esszéit a tanulás vágya legalább annyira jellemzi, mint a tanításé. Butor azonban nemcsak művész-pedagógus, hanem gyakorló tanár is. Esszéi ezért az *ars poeticus* műmagyarázat és az *explication de texte* francia hagyományának érdekes keveredését adják. E kettősség azonban

pazar szellemességu esszéit gyakran szétzilálja, példáit olykor indokolhatatlanul sorjáztatja, a költőiség és a precizitás egyensúlyát nem mindig képes megtalálni.

FERENCZI LÁSZLÓ

Krishna: Chaitanya Sanskrit poetics. A critical and comparative study. London, 1965. Asia Publishing House. XIV, 466.

Európában Arisztotelész *Poétikája* az első irodalomelméleti szakkönyv; a poétikából fejlődik ki az esztétika mint önálló filozófiai ág a XVIII. század elején. Arisztotelész meghatározása szerint az irodalom emberek cselekvésének utánzása, s lényegében ugyanerről az oldalról közelíti meg a művészetet a mai európai esztétika, amikor az „emberek cselekvésének utánzása” megfogalmazás helyett „az objektív valóság adekvát visszatükrözése” stb. modern terminológiával dolgozik.

Indiában Arisztotelész kora után néhány századdal (vsz. az időszámításunk kezdete körüli időben) keletkezett a legrégibb ránkmaradt irodalomelméleti munka, a Bharata nevű szerzőnek tulajdonított *Nátja-sásztra*, azaz dramaturgiai tankönyv. A következő századokban számos más esztétikai kézikönyv fejlesztette tovább e munka tételeit, az alapgondolatokat mindvégig megőrizve. Az indiai esztétika felfogásmódja erősen eltér az európai esztétika Arisztotelésztől Hegelen át napjainkig lényegében egységesnek tekinthető szemléletétől. Míg az európai esztétika a kívülvilág (Arisztotelésznél: emberi cselekvések, a felvilágosodásban: természet, napjainkban: tudatunktól függetlenül létező objektív valóság stb.) ábrázolásának tényéből indul ki a művészetek tárgyalásánál, az indiai esztétika kiindulási pontja különböző érzelmek felkeltése a nézők (ill. hallgatók vagy olvasók) lelkében, s a szanszkrit esztétikusok azt taglalják, hogy milyen esz közökkel ébreszthetők fel ezek az érzelmek. A valóság (természet, emberi világ, stb.) ábrázolásának problematikája nem merül fel az indiai esztétikában.

Ez az indiai szemléletmód szoros összefüggésben áll azzal a körülménnyel, hogy az ind esztétikai tudomány a színjátszás és színműírás kézikönyvéből, Bharata említett munkájából született. A szerző neve egyébként nem hiteles: Bharata az ind mitológiában az istenek színházigazgatója, s így valószínű, hogy évszázados színjátszási tapasztalatok eredményét foglalta össze az ismeretlen szerző a mesterség égi védnökének neve alatt. Indiában a színjátszás az i. e. utolsó századokban fejlődött

ki. A görög tragédiától eltérőleg, amelynek cselekményi része kizárólag a párbeszédre épül, az ind színjátszásban a szöveggel egyenrangú fontosságú szerephez jutottak a vizuális eszközök: pontosan előírt kosztümök, ékszerek, arcfestés, s mindenekelőtt a különböző kifejező mozdulatok, test- sőt ujj-tartások, arcjáték stb. Pl. gyakori szerzői utasítás, hogy „a színész a kocsi szállítás mozdulatát játssza”, vagy a színésznő „szeme villanásával azt jelzi, hogy szerelme közeledtét érzi”. A Bharata nevén fennmaradt kézikönyv részletes utasításokat tartalmaz az előadásnak mindeme kellékeiről, a színpad felépítéséről és az egyes jellemtípusok számára előírt ruházattól stb. Kezddőleg a színpadi szerzők részére felállított szabályokig, akik kedvéért az indekre jellemző szórszálhasogató pontossággal részletezi, hogy milyen *érzéseket* milyen eszközökkel vihetnek színpadra. Bharata tankönyvének e legutóbbi pontjához, az érzések felkeltésének tanához kapcsolódik a későbbi ind esztétika, amely a színműveken kívül a többi irodalmi műfajra (eposz stb.) is kiterjeszti a dramaturgiából kiinduló poétikai szabályokat.

Az ind esztétika tanítása szerint a műalkotás feladata az, hogy valamilyen *hangulatot* (szanszkritul *rasza*, szó szerint *íz*) ébresszen az élvezőben. E hangulat felkeltését azáltal éri el az alkotás, hogy bizonyos *érzuleteket* (*bháva*) fejez ki. Kilenc alapvető érzületet sorol fel az ind esztétika: szerelem, vidámság, bánat, harag, bátorság, félelem, ellenszenv, csodálkozás, közöny. Az alkotás a fenti érzületek valamelyikének ábrázolásával ringatja a nézőt ill. olvasót a kilenc hangulat (rasza) valamelyikébe: szerelmes stb. hangulatba. Egy alkotásban egy alapvető érzületnek kell uralkodnia, azonban alárendeltebb szereppel más érzületek is közrejátszhatnak, csupán ellentétes érzületek alkalmazását kell kerülni, mert ez lerontaná a hangulat (rasza) egységét. Az ind esztétikusok felsorolják, milyen eszközökkel érhető el az egyes hangulatok felébresztése. Pl. a szerelem hangulatát felkeltheti egy szép nő megjelenése, fokozhatja a tavasz leírása, kifejezhetik az epedő pillantások, vágyódó-szenvedélyes-tántorgó-csüggeteg stb. lépések és mozdulatok.

A *rasza*-elméletet a dramaturgia dolgozta ki. A későbbi ind esztétika két lényeges újabb elemmel bővítette, amelyeknek szabályait elsősorban a lírai költészetből vonták le: a díszítmények (*alankára*) és a *rezonancia* (*dhvani*) elméletével. A díszítmény a stílus ékességeit jelenti. A késői szanszkrit költészetben túlbuzjándzik a retorika, s ennek megfelelően az esztétiku-

sok előírják, milyen retorikus „ékszerek” ékesíthetik a költemény „testét”: városok, tájak, ünnepségek, légyottok, csaták, holdtölte stb. leírása (még hozzá minél terjedősebb leírása), valamint hasonlatok, célzások, szójátékok és hangtani figurák alkalmazása. E „díszítmények” valóban elárasztották és számunkra élvezhetetlenné tették a késői szanszkrit irodalom dagályos, „keleties” alkotásait.

A rezonancia (*dhvani*, szó szerint *hang, zengés*) elmélete azt tanítja, hogy a költészetnek a szavakkal kifejezhetetlen érzéseket kell megsejtenie. Az igazi műalkotástól valamely hang (*dhvani*) zendül meg az olvasó lelkében, az olvasó lelke rezonál arra, amire a költő szavai célzásszerűen utalnak. A *dhvani*-elmélet a szanszkrit esztétika legkésőbbi terméke, az i. sz. IX. század táján jelenik meg. (A stílusdíszítmények rendszerezése VI–VII századi szerzők műve.)

Az elmondottakból látható, hogy az indiai gondolkodásmód, mint sok más téren, az esztétikai rendszerek terén is eltér az európaiétól. Ennek ellenére K. Chaitanya szóbanforgó könyvének egyetlen célkitűzése: rámutatni az európai és indiai esztétikai gondolatok hasonlóságára. Hogy célkitűzését mégis sikerrel valósítja meg, az annak köszönhető, hogy nem a két kultúra esztétikai rendszerének (vagy rendszereinek) *egészét* hasonlítja össze, hanem különböző európai írók, költők, pszichológusok, filozófusok stb. kiragadott esztétikai nyilatkozatait veti egybe különböző indiai költészettani tételekkel. Tárgyalásmódja többnyire az, hogy idézi egy-két európai szerző kijelentéseit, majd utal arra, hogy az idézett gondolat lényegében azonos a szanszkrit poétikának bizonyos tételeivel. Szerző az angol (kisebb mértékben francia) nyelvű európai szak- és szépirodalom területén rendkívül széleskörű olvasottságról tesz tanúságot, s nemcsak Eliot, Dewey,

Emerson, Freud, Valéry stb., hanem nálunk úgyszólván ismeretlen angol-amerikai szerzők tucatjai, sőt talán százai szerepelnek idézetekkel a könyvben. Ugyanakkor a szanszkrit irodalomban is otthonosan mozog.

Mindebből azonban az következik, hogy K. Chaitanya könyvének nem veszi hasznát az, aki a cím alapján a szanszkrit költészettannal szeretne megismerkedni, sőt a szanszkritista szakember sem használhatja, aki a tárgynak szintén a címben ígért kritikai vizsgálatát várja a műtől. A könyv nem ismerteti összefüggően a szanszkrit költészettant. (Egyedül a *dhvani*-elméletet tárgyalja, aránylag behatóbban, de aki nem ismeri az elméletet az eredeti forrásokból, a könyvből szerzett benyomása közelebb fog állni Bergson filozófiájához vagy Mallarmé ötleteihez, mint az eredeti ind tanításhoz.) Ami a címben említett kritikai szempontot illeti, európai szemmel nézve különösnek látszik, hogy pl. leg többet idézett reális (ténylegesen élő) szerzőként szerepel az a Vjász, akinek életkora mintegy ezer év volt, tulajdon déd- és ükunokáinak háborúját énekelte meg a Mahábháratában, majd néhány évszázaddal később több millió sorra terjedő legenda-irodalom egyedüli szerzője lett. Jellegzetes körülmény, hogy a történeti hitelesség fogalma az ókori Indiában ismeretlen volt, s a modern indiai tudomány sem veszi túlságosan szigorúan.

Ugyanakkor azonban hangsúlyoznunk kell, hogy a könyv nem pusztán nagy erudícióval összeállított idézet-gyűjtemény az európai irodalomból, hanem egy európai iskolázottságú, de jellegzetesen indiai szemléletű tudós önmagában véve is bizonyára figyelemreméltó kísérlete arra, hogy összeegyeztesse a régi indiai és modern európai esztétikai felfogást, s e kettő ötvözetéből modern indiai irodalomsméleletet alakítson ki.

VEKERDI JÓZSEF

Kodály Zoltán (1882–1967)

Halálának híre megrázta az egész magyarságot s az egész kultúrált emberiséget; nekrológok, megemlékezések százai méltatták jelentőségét s azt a veszteséget, amely távozásával mindnyájunkat ért. Az, hogy folyóiratunk – állandóan a világirodalom korszerű problémáival törődve – ebben a számában a folklór s az irodalomtudomány közös problémáit veti fel főleg Kelet-Európa viszonylatában, elsősorban Bartók és Kodály – egész nemzedékünkre kiható – munkásságának köszönhető. Irodalomtörténetírásunk nagy adóssága, hogy alapos kutató- és rendszerező munkával felmérje: mit köszönhet neki, s mit kell még – a magyar irodalmi múlt s a szomszédainkhoz fűződő kapcsolatok feltárása közben – elvégeznie az ő útmutatásai alapján. Ez a rövid cikk még arra sem tud vállalkozni, hogy – ha csak röviden is – felvesse azokat a problémákat, amelyek Kodály életművének a magyar irodalomtörténetírára gyakorolt hatásából adódnak. Akkor jutott el hozzánk a gyász hír, amikor már lezártuk számunk anyagát.

Éppen ezért itt most csak ennek az adósságnak a tényét állapítjuk meg, azt, hogy vissza kell majd térnünk ehhez a kérdéshez. Amikor a magyar irodalomtörténetészek legjobbjai – az ötvenes években beállott kényszerszünet után – újra felvetették a nálunk oly gazdag hagyományokkal rendelkező komparatisztika új, modern alkalmazásának szükségességét, nyilvánvalóvá lett, hogy ennek nemcsak a magyar s a többi nemzeti irodalom, hanem az irodalomhoz közel álló többi művészet együttes, komplex kutatásához is el kell vezetnie. Kodály Zoltán, a zeneszerző, a zenetudós s a pedagógus *egész* életműve igazolja ezt a törekvésünket: amikor – forradalmi módon – teremtette újjá, emelte addig sohasem tapasztalt magas színvonalra az egész magyar zenei életet s változtatta meg, tette egyszerre valóban magyarrá s európaivá a fiatal nemzedék zenei ízlését, nem *csak* a zene kategóriáiban gondolkodott. *Szentimaytól Bartókiig* című, emlékező tanulmánya példázza a legjobban, hogy amikor – 1906-ban – első munkájával fellépett, vagy amikor – Bartókkal együtt – népzenei kutatásait elindította, éppúgy a XIX. század második felében s századunk elején elburjánzott pszeudoromantikus, magyarkodó, hamis s az egész akkori magyar társadalmi és politikai élet visszasságáiban gyökerező állkultúra ellen harcolt, mint ahogy a kultúrátlanság, a műveletlenség s az ezzel összefüggő ember-ellenes magatartás ellen küzdött élete utolsó pillanataiban is. Mint minden kelet-európai népnek, a magyaroknak is az irodalom volt egyik legfontosabb nemzetfenntartó eleme, főleg a XIX. században, a nemzeti öntudatosodás idején. Nem csoda, hogy Kodály akkor, amikor a nemzetnek a XX. századi értelemben vett, modern megújódását sürgette, sohasem tudott elszakadni ettől a legnemesebb értelemben vett nemzeti hagyománytól. „Mikoron Dávid nagy búsultában” – hangzik fel a XVI. század panaszos éneke a *Psalmus hungaricus*ban, Kölcsey *Husztja*, a *Nemzeti Dal*, Zrínyi *Török Ájiuma*, Ady *Fölszállott a pávja* az ő zenéjével lett kórusaink közkinsévé. Legnépszerűbb művének, a *Háry János*nak nemcsak Harsányi Zsolt és Pauliny Béla-készítette szövegkönyve, hanem elsősorban az ő zenéjével hangsúlyozott egész atmoszférája szuggerralja a mű szoros kapcsolatát a magyar irodalom egészséges, népi-nemzeti hagyományához.

Életművéből a mai magyar irodalomtudomány mindeneke előtt azt a tanulságot vonhatja le, hogy a legelmélyültebb, legaprólékosabb kutatómunka közben sem szabad megfeledkeznie magasabbrendű, az egész nemzet életére, sőt az egyetemes emberiség érdekeire tekintő céljairól. Kodály Zoltán népzeneink ősi dallamkincsének kutatása közben sem maradt meg a zenefolklór szakismereteinek szűk területén; azért tárta fel a nép körében fennmaradt „régit”, hogy lebontsa a tömegek általános műveltségére ráarakódott „új” hatásokat, amelyek nem idegen eredetük miatt voltak károsak, hanem azért, mert megakadályozták az egységes nemzeti kultúra továbbfejlődését. Milyen gondolatébresztő módon fejt ki ezt *Arany János dallamgyűjteménye* című tanulmányában: „Valahára meg

kell kezdeni a magyar biedermeier zenéjének tüzetes vizsgálatát. Ez a nyugati versformákkal egyidőben beszüremkedett dallamra soká akadályozta egy magasabb dallamstílus kialakulását. Éket vert a néphagyomány és a műveltség ízlése közé, hatását mai napig érezzük. Nem engedte, hogy a néphagyomány közvetlen átfelldődjék magasabb stílusba. Ezáltal zenénk fejlődésében legalább száz esztendei késedelmet okozott. Nem okozhatta volna, ha művelt osztályunk nem szegődik annyira az idegen szellem szolgálatába, aminek viszont megvannak a történeti és társadalmi okai. Így kénytelen-kelletlen máig küszködünk maradványaival, akárcsak a nyelvújítás germanizmusaival.” (*Visszatekintés*, II. 283.)

A nyelvújításról már többen megírták: nemcsak nálunk, hanem minden középkelet-európai kis népnél annak a törekvésnek a szolgálatában állt, amely zord történelmünk késéseit akarta kiküszöbölni. Vajon teljes mértékben sikerült-e ez? Kodály számtalan tanulmányában emlegeti a „szerencsésebb” nyugati nemzeteiket, ahol az ősi s a régi kultúra kincsei szinte hiánytalanul fennmaradtak. Amikor tehát — mint zeneszerző és zenetudós — az ősi s a régi magyar zenét kutatta, ismertette, tulajdonképpen a XIX. századhoz képest magasabb szinten, tisztább szemmel, tudományosabban akarta nemzetünk kultúráját a „szerencsésebbek” fejlődéséhez felsorakoztatni.

Első tanulmánya, *A magyar népdal strófászerkezete* (1906., i. m. II. 14–16) a dallam és a versforma szoros kapcsolatát hangsúlyozza. Ez a felismerése az új magyar verstan és verselmélet fejlődésére volt nagy hatással; gyümölcsei csak most kezdenek beérni. *Argirus nótája* (1920., i. m. II. 79–90) című tanulmányából világosan kitűnik: a magyar vers múltja szorosan kapcsolódik a dallamhoz, törvényszerűségeit pusztán olvasással lehetetlen felmérni. Varjas Bélának ebben a számunkban közölt fejtegetései bizonyítják, hogy az énekvers irodalmunk múltjában milyen fontos szerepet játszott, Arany János epikájára is milyen hatással volt. Mennyi tévedést követtek el az „idegen” szemmel ítélkezők Verseghy Ferenctől kezdve (i. m. II. 83) egészen a legújabb időkig, akik pl. Tinódi vagy Zrínyi „szabálytalan” verseiben (tizenkettőseiben) „technikai ügyetlenséget” „fedeztek fel”! (i. m. II. 88). A modern magyar verstörténet s verstan el sem képzelhető Kodály kutatási eredményeinek figyelembe vétele nélkül.

Amikor viszont Vörösmarty kiadatlan ifjúkori költeményével kapcsolatban az eredeti szöveg ma régiesnek ható helyesírását követeli (*Szív vagy szív*, i. m. II. 307–309), az alkaioszi versszak hibátlan ritmusát kéri számon a szöveg közlőjétől. Tótfalusi Kis Miklós *Mentségének* kiadása alkalmából (II. 310–312) a XVII. század tragikus sorsú magyar nyomdásza s Ady panaszainak „kísérteties hasonlósága”-ra mutat rá; Homérosz *Odüsszeájának* magyar fordítását pedig azért üdvözli, mert ezzel is bele tudunk kapcsolódni az egyetemes európai művelődés közösségébe. Érdemes szóról-szóra idézni, amit ezzel kapcsolatban mond: „Kultúránk hasonló egy remekbe tervezett, de félbenmaradt szőnyeghez. A történelem viharai bele-beletéptek, szálai elszakadva lengenek a szélben. Aki megsejti a terv nagyszerűségét, nem állhatja meg, hogy ne próbálja folytatni, ahol abban maradt. — Nagyszerűen induló XVI. századunkban a trójai mondatok már-már beleszővődött népi gondolatvilágába, de elszakadt ez a szál is. — Viharos korok elhallgattatták a „Trója nótáját”-t. Hovatovább nem énekelték már Argirust sem az „Óly búval-bánattal az Aeneas király” nótájára. Pedig káprázatos elgondolni is, mi lett volna belőlünk, ha Argirustól Petőfiig és Arany Jánosig töretlen marad a vonal.” (II. 314).

Kodály Zoltán tudományos munkásságában a zeneszerzőnek, a zenetudósnak, a nyelvtudománnyal és az irodalomtudománnyal művelőjének hatalmas erudíciója egyesül: nemcsak rész-eredményeivel, ezzel is mintaképünk lehet. *Kelemen Kómiás balladája* (i. m. II. 76–78) egy újabb variánsának felfedezése alkalmából a folklór s a zenetudományi szakképzettség együttes szükségéről beszél; más műveiből is az egyszerre több szakterületen tájékozódó nagy tudós nyögözi le az olvasót. Amikor, számtalanszor, szinte minden kínálkozó alkalmat felhasználva, nyelvhasználatunk és kiejtésünk tisztaságáért szállt síkra, éppúgy a kultúra s a tudomány egyetemes emberi szempontjai lebegtek a szeme előtt, mint amikor — Bartók népdalgyűjtő munkásságáról szólva — az ellen tiltakozott, hogy nagy társát a botor sovíniszták „pánszlávizmus”-sal vádolták (i. m. II. 458.).

Mintaképünk lehet abban is, hogy tudományos s felvilágosító munkája közben egy percre sem szakadt el a mindennapok gyakorlati feladataitól. Mi sem állt tőle távolabb, mint a „szobatudósok” ellenszenves fölénykedései. Milyen gondolatébresztő ebből a szempontból *Nyílt levél a pénzügyminiszterhez* című írása (1962., i. m. I. 336–338): örök időkre érvényes mintája annak, hogyan kell egy tudósnak a szó legnemesebb értelmében politizálnia.

Hogy népünk nemzeti öntudatával — századunk nagy megpróbáltatásai ellenére — hátat tudott fordítani a múlt hamis illúzióinak, s hogy ma a magyarság a múltban soha nem tapasztalt egységbe forrva tud egyszerre a maga s az egész emberiség felemelkedéséért

küzdeni, az nem kis mértékben Kodály Zoltán hatalmas életművének is köszönhető. Elsősorban a zene formanyelvén hirdette megújulásunk szükségességét, de úgy, hogy az irodalom s az irodalomtörténet is sokat tanult tőle. Többek között azt is, hogy múltunkkal s jövőnkkel nem állunk egyedül, kulturális fejlődésünk szervesen illeszkedik bele szomszédaink s az egész emberiség kulturális fejlődésébe.

SZIKLAY LÁSZLÓ

Walter Muschg

A NEVES SVÁJCI NÉMET IRODALOMTÖRTÉNÉSZ HALÁLÁRA

1965. december 6-án, Bázélban, 68 éves korában váratlanul elhunyt Walter Muschg, az ismert irodalomtudós, az ősi bázeli egyetem német irodalom professzora. Közel három évtizeden keresztül állott ott az újkabkori német irodalomtörténeti intézet élén.

Svájci németnek született a Zürich melletti Witikonban. Svájci németnek születni azt jelenti, hogy az illető a németeket, történetüket, művelődésüket, minden életmegnyilvánulásukat bizonyos szempontból kívülről tekinti, de azért sajátos módon „belülről” is nézi. Különösen áll ez arra, aki mint Muschg a germanisztikát, az újkabkorú német irodalmat választotta tudományos ambíciói tárgyául: a benső feszültségükben, eltorzulásokban, tragikus félbemaradásokban és megdőbbségekben élőrcsúszásokban oly gazdag újkabkori német irodalmat.

A zürichi egyetemen Muschg germanisztikát, pszichológiát és latint tanult. E két utóbbit mindvégig megérzték irodalomtörténeti szemléletében: ebben mind komolyabb szerephez jutott a pszichológiai elemzés és a latinitás világosságot, elrendezettséget követelő elve.

E két erőforrásban bízva kezdettől fogva nehéz „német” témákhoz nyúlt: egyetemi doktori disszertációja Kleist *Penthesilea*-járól szól s igyekszik kibogozni annak szövevényességeit: kép és absztrakció bonyolult egymásbafonódását, szimbólum és jelentés, gyönyörködtetés és elijesztő barbárság kettősségeit. Magántanári előadásában pszichoanalízis és irodalomtudomány kapcsolatairól értekezett. (1928)

Tudományos pályafutásának kezdetén a svájci Jeremias Gotthelf foglalkoztatja. Könyvet szentel elbeszélő művészetének, felfedi addig alig sejtett mélységeit és alakító erejét. Ezzel a könyvvel (*Gotthelf — Die Geheimnisse des Erzählers*, 1931; új kiadása 1967, C. H. Beck München) az Emmental addig provinciális jelenséggént elkényvelt nagy költőjét kiemelte a regionalizmus elzártaságából és harmadik svájci német klasszikusként állította Gottfried Keller és C. F. Meyer mellé.

Látáslólag kezdetben a pszichológiai látásmód, sőt a pszichoanalízis vizsgálati módszerre vezette Muschg irodalomtudományi kutatásaiban, de csakhamar kitűnt, milyen kiváló érzék él benne a sajátosan irodalomművészeti problémák iránt. 1936-ban Bázélba került. Akkor már minden oka megvolt arra, hogy mint svájci német ne csak kívülről, hanem lesújtó kritikával és nagy emberi megdőbbséssel szemlélje mindazt, ami a szomszéd Németországban történik. Kezdetől fogva hajlamos volt arra — erre különben a svájci ember úgy szólván születik — hogy ne egyetlen nemzet szemszögéből ítélje meg annak irodalmi arculatát. Életműve: A tragikus irodalomtörténet (*Tragische Literaturgeschichte*, 1928; második, bővített kiadás 1953, Francke) egyszerűen híressé tette, innen kezdve mint annak szerzőjét ismerik mindenütt. Nem német irodalomtörténet ez, csak természetszerűen a tárgyalt költői típusok illusztrálásaként sok német író—költőt vonultat fel, de bőven szerepelnek a biblia, az őskor, az antik világ jellegzetes alakjai mellett a világirodalom nagyjai is. Tragikus irodalomtörténetének alap gondolata, hogy a tragikus látásmód a költői szemlélet egyik sajátossága, így azt, hogy mi „tragikus”, csak a költészetből lehet kihámozni. A költői sors mélyén gyakran megtalálható egy bizonyos feloldhatatlan benső feszültség a költő saját alkotói lényé és mindennapos emberi élete között. Tragikus irodalomtörténetében Muschg költői őstípusokat igyekszik történeti szemlélettel felmutatni: ilyen a mágus (sámán, látnok, jós), a varázsló, (aki elkápráztat, elbűvöl) és a dalnok, (akinek ki kell magából dalolnia mindazt, amit átél). E három őstípus további alakulását követi nyomon Muschg irodalomtörténete. A közvetlen halála előtt megjelent tanulmánygyűjteménye (*Studien zur tragischen Literaturgeschichte*, Francke Bern, 1965.) is ezekre a költőtípusokra nyúl vissza, s különösen a „mágust” és „varázslót” még részletesebben és gazdagabban fejti ki, főleg XIX. századi példákon.

Az időközben megjelent más főbb művei is e tipológiára támaszkodnak: az egyik (*Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Francke, 1956) drámai kritikája mindannak, ami a német irodalomban a két világháború között történt, a másik (*Von Trakl zu Brecht*, Piper München 1963) az expresszionizmus költőivel foglalkozik.

Jelentős editorai munkát is végzett Muschg. Fő érdeme a 20 kötetes kritikai Jeremias Gotthelf-kiadás és újabban a már-már elfelejtett Alfred Döblin műveinek közreadása.

Hirtelen halála még élesebben megvilágítja utolsó könyvének zárófejezeit: két remekre készült tanulmányt. Az egyik *Deutschland ist Hamlet* nagy lélekelemző művészet-tel, de éppoly gazdag irodalmi dokumentációval, vázolja a Shakespeare-dráma sajátos német recepciójának történetét. A Sturm und Drang óta nem szűnt meg a német irodalom egyik fő „lelki” aspektusaként hatni. A németiség a Hamlet-lelkületet — gyakran eltorzítva és főleg saját benső nyomorúságaira applikálva — a Gondolkozás és Cselekvés közötti állandó feszültségi állapot kifejezőjévé tette. Ez azután gyakran végzetes következményekkel járt, hol az egyik irányban vetette el a sulykot és akkor filozófiája elködösült, vagy a másik irányban, akkor felrúgva a gondolati ellenőrzést brutális tettekre ragadtatta el magát, ami szöges ellentétben állott szellemi nagyjainak humanizmusával. — A másik tanulmány *Germanistik?* címmel emlékezés Eliza M. Butlerre, az ír származású, hányatott életű germanistára, halálakor a cambridge-i egyetem német irodalomtörténészére. Tudósi sorsában megmutatja Walter Muschg — közben bizonyára magára is gondolva — milyen nehéz volt a XX. század eddigi évtizedeiben német irodalomtörténésznek lenni: milyen küzdelmes, benső vívódásokkal teli tudósi pályát jelentett ez. De egyúttal az a Muschg művében már eddig is ismételten kifejezésre jutott gondolat érvényesül erőteljesen e tanulmányban, hogy rendkívül jó és hasznos valamely irodalom arculatát távolból, kívülről is szemlélni. A németnél már az is jelent valamit, ha ez a nézőpont Bécs, vagy Svájc egyik egyeteme. Ez a felfogás erősen megnövelte a Muschgban már mindig jelenlevő érdeklődést a komparatiztika iránt. Talán ez vonzotta az utolsó két évben Magyarország felé: ismételten kifejezte óhaját, hogy el szeretne ide jönni. Hozzájárulhatott ehhez a Lenau költészete iránt fokozódó érdeklődése. Számunkra mindenesetre kétszeresen fájdalmas, hogy váratlan halála, munkaereje és alkotásvágya teljében úgyszólván íróasztalától ragadta el. Lehet, hogy minket is megfosztott a neves irodalomtörténésszel való termékeny együttműködés egy sokat lehetőségetől.

KRAMMER JENŐ

HÍR A TOURS-I KONGRESSZUSRÓL

Az immár tízéves múltú és igen jelentős tudományos eredményekre visszatekintő tours-i renaissance-kutató intézet (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) ezévi nyári előadássorozatát július 4. és 23. között Amerika felfedezésének s az Új Világ megismeréséből fakadó nagy horderejű tudományos, világnézeti és kulturális kérdések elemzésének szentelte.

Önmagában jelentős tény, hogy a több, mint negyven elhangzott előadást az amerikanisztika legjobb francia, tengerentúli és spanyol szakértői tartották, s a nagy tekintélyű akadémikusok mellett (M. Bataillon, P. Mesnard, R. Ricard) a tudományos életben legújabbban jelentkező generáció néhány kitűnő képviselője is hangot kapott. Ezért a soknemzetiségű és sokfelfogású „Stage” körében a szakmai véleménycsere egészséges atmoszférája alakult ki.

A Marcel Bataillon előadásával (*Les Indes occidentales, découverte d'un monde humain*) megnyílt első hét főként a felfedezést megelőző indián kultúrák fejlettségi fokával, az új amerikai élet kialakulásában játszott szerepével és magával

Kolumbusz vállalkozásával; a második hét előadásai az Új Világ felfedezésének közvetlen következményeivel, az indiánokról alkotott felfogás és a velük való bánásmód problémáival, valamint az Új Világ tényleges meghódításának első lépéseivel; az utolsó hét pedig a gyarmati rendszer stabilizációjával, intézményeinek kialakulásával s az Új Világ roppant gazdag irodalmával foglalkozott, vagyis körülbelül időrendben tekintette át Amerika felfedezésének rendkívül bonyolult problémakörét.

A tours-i intézet e tizedik, s általános felfogás szerint legsikerültebb „Stage”-áról kár lenne az akták megjelenése előtt végleges véleményt formálni. Annait azonban előre bocsáthatunk, hogy a tények s a szigorú kritikával kezelt források általános tisztelete a történetiség elvének messze-menő érvényesítését tette lehetővé, s ez nagy dolog, ha olyan témáról van szó, melyet a legújabb időkig különböző nemzeti, vallási vagy más érdekek szolgálatában s gyakran szélsőséges szenvedélyességgel volt szokás kommentálni.

H. M.

Tartalom

Irodalom és folklór	1
<i>Ortutay Gyula</i> : Bevezető	3
<i>Julian Kryzżanowski</i> : Irodalom és folklór	7

DOKUMENTUMOK

<i>Erdélyi János</i> : Egy pár korszerű szó nemzeti zenénk ügyében	19
<i>Erdélyi János</i> : Magyar népdalköltészetéről	20
<i>Katona Lajos</i> : A népköltésről	21
<i>Horváth János</i> : A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig	22
<i>Honti János</i> : Népköltésről és irodalomról	23
<i>Marót Károly</i> : A népköltészet elmélete és magyar problémái	24
<i>Bartók Béla és Kodály Zoltán</i> : Népzeneről és irodalomról ..	24

* * *

<i>Varjas Béla</i> : Irodalom és folklór határmesgyéjén	27
<i>Radó György</i> : A finn és az észt eposz eltérő társadalomábrázolásának történelmi okairól	41
<i>Gál István</i> : Bartók Béla és a Kelet-Közép-Európa-kutatás kezdetei	54
<i>Voigt Vilmos</i> : A népköltészet elmélete a mai szovjet folklorisztikában	68

SZEMLE

I ^{er} Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes. Sofia, 26. VIII. — 1. IX. 1966.	
Irodalom (<i>Varjas Béla</i>)	83
Folklorisztika és etnográfia (<i>Voigt Vilmos</i>)	85
Nyelvészet (<i>Gáldi László</i>)	86
Történelem (<i>Diószegi István</i>)	87
<i>Hopp Lajos</i> : A balkáni országok népi-történeti hagyományai XVIII. századi magyar írók műveiben	90
<i>Rudolf Chmel</i> : Irodalomtörténeti integrációk	102
<i>Sziklay László</i> : Benyovszky Móricz a lengyel és a magyar irodalomban	111
<i>Fried István</i> : Rumy és Ján Kollár kapcsolatai	114

KÖNYVEK

Robert Mandrou: De la culture populaire aux XVII ^e et XVIII ^e siècles (<i>Gyenis Vilmos</i>)	119
Słownik folkloru polskiego (A lengyel folklór lexikona) (<i>Voigt Vilmos</i>)	121
Frederick M. Barnard: Zwischen Aufklärung und politischen Romantik. Eine Studie über Herders soziologisch-politischen Denken (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	123
Antológia literatúry sowiëtzalskiej, XVI—XVII wieku (A sowiëzrai irodalom antológiája a XVI. és XVII. században) (<i>Hopp Lajos</i>)	124
Jan Reychmann: Orient w kulturze polskiego oświecenia (A kelet a lengyel felvilágosodás kultúrájában) (<i>Hopp Lajos</i>)	125
Roger Portal: Les Slaves, peuples et nations (<i>Dobossy László</i>)	127
Marin Franičević: Književne interpretacije (Az irodalmi interpretáció) (<i>Lőkös István</i>)	127
Csanda Sándor: Hidak sorsa (<i>Fried István</i>)	128
Viktor Kochol: Slovo a básnický tvar (A szó és a költői forma) (<i>Sziklay László</i>)	129
Antológia pamiętników polskich XVI wieku (A XVI. századi lengyel emlékiratok antológiája) (<i>Hopp Lajos</i>)	131
Mikes Kelemen: Törökországi Levelek és misszilis levelek (<i>Bán Imre</i>)	131
Domokos Sámuel: Bibliografia maghiară a literaturii române (A román irodalom magyar bibliográfiája 1831—1960) (<i>Gáldi László</i>)	133
Z dějin české literární kritiky (A cseh kritika történetéből) (<i>Dobossy László</i>)	134
Philologica Sborník Filozofické fakulty Univerzity Komenského (A Komenský-Egyetem Filozófiai Karának Évkönyve) (<i>Gyivicsán Anna</i>)	135
Pavol Vongrey: Janko Král' básnik — burlivák (J. K. a lázadó költő) (<i>Rudolf Chmel</i>)	136
Dionýz Ďurišin: Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol (A szlovák realista elbeszélés és N. V. Gogol) (<i>Rudolf Chmel</i>)	137
Julian Krzyżanowski: Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy (H. S. élete és munkássága) (<i>Halina Cieślakowa</i>)	138
Maria Żmigrodzka: Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu (A pozitivizmus ifjúkora) (<i>Halina Cieślakowa</i>)	140
Božidar Kovačević: Jovan Đorđević (<i>Mokuter Iván</i>)	141
Constantin Ciopraga: G. Topirceanu (<i>Mayer Ferenc</i>)	142
A kelet-európai színházak fejlődésének történeti kapcsolatai. A Maske und Kothurn c. osztrák folyóirat 1966. évi 2—3. száma (<i>Vajda György Mihály</i>)	143

* * *

Német Filológiai Tanulmányok II. (Arbeiten zur deutschen Philologie II.) (<i>Fried István</i>)	145
Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (<i>Hopp Lajos</i>)	146
Wilhelm Emrich: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur (<i>Szondi Béla</i>)	147
Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg 1965 (<i>Szondi Béla</i>)	148
Michel Décaudin: Le Dossier d'„Alcools” (<i>Rába György</i>)	149
Claude David: Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur (<i>Komáromi Sándor</i>)	150
Szemere Sámuel: Kunst und Humanität. Eine Studie über Thomas Mann ästhetische Ansichten (<i>Tótlasi István</i>)	151
Steven Marcus: Dickens: From Pickwick to Dombey (<i>Katona Anna</i>)	153
Е. С. Шаблиовский. Народ и поэзия Шевченко (<i>Benkő Ákos</i>)	154
Max Brod: Franz Kafka — Eine Biographie (<i>Szendé Tamás</i>)	154
Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка (<i>Karancsy László</i>)	155
Michel Butor: Essais sur les modernes (<i>Ferenczi László</i>)	156
Krishna Chaitanya: Sanskrit poetics. A critical and comparative study. (<i>Vekerdí József</i>)	157

MEGEMLEKEZÉS

Kodály Zoltán: (<i>Sziklay László</i>)	159
Walter Muschg (<i>Krammer Jenő</i>)	161

HÍREK

Hír a Tours-i kongresszusról (<i>H. M.</i>)	163
---	-----

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója.

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat a nyomdába érkezett: 1967. II. 14. — Példányszám: 1300 — Terjedelem: 14.7 (A/5) ív.

67.63476 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

SOMMAIRE

Littérature et folklore	1
<i>Gyula Ortutay</i> : Préface	3
<i>Julian Krzyżanowski</i> : Littérature et folklore	7

DOCUMENTS

<i>János Erdélyi</i> : Quelques mots actuels au sujet de notre musique nationale	19
<i>János Erdélyi</i> : De la chanson populaire hongroise	20
<i>Lajos Katona</i> : De la poésie populaire	21
<i>János Horváth</i> : Le populisme dans la littérature hongroise de Faludi à Petőfi	22
<i>János Honti</i> : De la poésie populaire et de la littérature ...	23
<i>Károly Marót</i> : La théorie de la poésie populaire et ses problèmes hongrois	24
<i>Béla Bartók</i> et <i>Zoltán Kodály</i> : De la musique populaire et de la littérature	24

*

<i>Béla Varjas</i> : Au carrefour de la littérature et du folklore ..	27
<i>György Radó</i> : Les raisons historiques pour lesquelles les épopées finnoise et estonienne représentent différemment la société	41
<i>István Gál</i> : Béla Bartók et les débuts des recherches est-centre-européennes	54
<i>Vilmos Voigt</i> : La théorie de la poésie populaire dans les recherches folkloriques soviétiques d'aujourd'hui ...	68

REVUE

I ^{er} Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes. Sofia, 26. VIII. — 1. IX. 1966	
Littérature (<i>Béla Varjas</i>)	83
Folklore et ethnographie (<i>Vilmos Voigt</i>)	85
Linguistique (<i>László Gálai</i>)	86
Histoire (<i>István Diószegi</i>)	87
<i>Lajos Hopp</i> : Les traditions populaires historiques dans les oeuvres des écrivains hongrois du XVIII ^e siècle ...	90
<i>Rudolf Chmel</i> : Intégrations d'histoire littéraire	102
<i>László Sziklay</i> : Móricz Benyovszky dans la littérature polonaise et hongroise	111
<i>István Fried</i> : Les relations de Rumi et de Ján Kollár ...	114

LIVRES

СОДЕРЖАНИЕ

Литература и фольклор	1
Дюла Ортутаи: Введение	3
Юлиан Кжижановский: Литература и фольклор	7

ДОКУМЕНТЫ

Янош Эрдейи: Несколько актуальных слов относительно нашей национальной музыки	19
Янош Эрдейи: О венгерской народной песенной поэзии ..	20
Лайош Катона: О народной поэзии	21
Янош Хорват: Народность в венгерской литературе от Фалуди до Петёфи	22
Янош Хонти: О народной поэзии и о литературе	23
Карой Марот: Теория народной поэзии и ее венгерские аспекты	24
Бела Барток и Золтан Кодай: О народной музыке и о литературе	24

* * *

Бела Варьяш: На грани литературы и фольклора	27
Дьёрдь Радо: Об исторических причинах различного изображения общества в финском и эстонском эпосе	41
Иштван Гал: Бела Барток и начало его исследований музыки восточной и средней Европы	54
Вильмош Войт: Теория народной поэзии в современной советской фольклористике	68

ОБОЗРЕНИЕ

Первый Международный съезд Балканистики. София, 26 августа — 1 сентября 1966 года	
Литература (Бела Варьяш)	83
Фольклористика и этнография (Вильмош Войт)	84
Языковедение (Ласло Галди)	85
История (Иштван Диосеги)	87
Лайош Хопп: Народно-исторические традиции балканских народов в произведениях венгерских писателей XVIII века	90
Рудольф Хмель: Историколитературные интеграции	102
Ласло Сиклаи: Мориц Бенёвски в польской и венгерской литературе	111
Иштван Фрид: Связи Руми и Яна Коллара	114

КНИГИ



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

13
1967

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség

✱

Dokumentumok

✱

Tanulmányok

✱

Könyvek

1967 | 2

2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1967/2. XIII. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HÍR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla:
05.915.111-46. MNB egyszámlaszám: 46.
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.
Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1967. IV. 24.
Példányszám: 1300
Terjedelem: 17.50 (A/5) iv
67.63785 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György
Index: 25,380

Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség

Mindenütt a világon vita folyik az irodalom társadalmi funkciójáról. A marxista esztétika egyik alapvető kategóriája a *pártosság*, amely lényegében azt jelenti, hogy az irodalom a munkásosztály harcát tudatosan támogatja. A pártosság értelmezése korok szerint változik, tehát maga is történelmi kategória. Folyóiratunknak ebben a számában dokumentumok és tanulmányok segítségével világítjuk meg a pártosság kialakulását és Lenin pártosság-felfogásának módosulásait, s ismertetjük azokat a vitákat, amelyek a marxista esztéták között folytak az irodalom társadalmi szerepéről. Különösen Lukács Györgynek írókkal és kritikusokkal folytatott hosszú vitáját helyeztük előtérbe. Végül közlünk dokumentumokat *a pártosság mai értelmezéséről* is. A polgári irodalomban különösen a fasizmus elleni harc tette időszerűvé az elkötelezettség kérdését, amelyet J.-P. Sartre és a francia egzisztencialisták fogalmaztak meg. Ismertetjük a vonatkozó legfontosabb szövegeket, és részleteket közlünk azokból a vitákból, melyeket az utóbbi időkben folytattak az ún. elkötelezetlenség hívei velük és a marxista pártosság híveivel.

A szerkesztő bizottság

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

ESPRIT DE PARTI, ENGAGEMENT, NON-ENGAGEMENT

Partout dans le monde des discussions ont lieu au sujet de la fonction sociale de la littérature. Une des catégories fondamentales de l'esthétique marxiste est l'*esprit de parti* qui implique un appui conscient de la lutte de la classe ouvrière de la part de la littérature. Le contenu de cette notion — étant elle-même une catégorie historique — varie d'une époque à l'autre. Dans ce numéro de notre revue nous nous proposons d'éclaircir d'abord à l'aide de documents et d'études la naissance de cette catégorie et ses interprétations faites par V. I. Lénine. Ensuite, nous faisons connaître les discussions qui ont eu lieu et qui sont en cours au sujet l'interprétation par d'autres marxistes de cette notion. À ce propos nous avons cherché à faire connaître certains aspects d'un long débat que des écrivains et critiques ont mené avec György Lukács, éminent esthéticien hongrois. Finalement nous donnons quelques définitions nouvelles de la notion d'*esprit de parti*. Dans la littérature bourgeoise surtout la lutte contre le fascisme a imposé la notion de l'*engagement* qui a été formulé théoriquement surtout par J.-P. Sartre et les existentialistes français. Nous publions les textes fondamentaux qui s'y rapportent et aussi les matériaux des discussions qui ont lieu actuellement dans différents pays entre les adeptes et les ennemis de l'engagement.

Comité de rédaction

ПАРТИЙНОСТЬ, АНГАЖИРОВАННОСТЬ, НЕАНГАЖИРОВАННОСТЬ

Повсюду в мире идут споры об общественной функции литературы. Одной из основных категорий марксистско-ленинской эстетики является партийность, которая, по сути дела, означает то, что литература сознательно поддерживает борьбу рабочего класса. Толкование партийности меняется в зависимости от эпохи, т.е. партийность является исторической категорией. В этом номере нашего журнала мы помещаем статьи и документы, которые освещают процесс возникновения понятия партийности и те изменения, которые претерпело ленинское понимание партийности, а также рассказываем о дискуссиях, которые проходили в кругах эстетиков-марксистов. Здесь мы особое внимание уделяем большой дискуссии Дёрдя Лукача с писателями и критиками. Наконец, мы публикуем документы о современном толковании понятия партийности. В буржуазной литературе, особенно в период борьбы против фашизма, возникло понятие ангажированности писателя и литературы. Понятие это было выдвинуто и сформулировано Ж.-П. Сартром и французскими экзистенциалистами. Мы помещаем наиболее важные материалы дискуссий, которые велись в последнее время сторонниками неангажированности литературы против Сартра и сторонников марксистского понимания партийности.

Редколлегия

Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség

Magyar és külföldi szakkörökben, de a szélesebb közvéleményben is sokféleképpen értelmezik a pártosság, elkötelezettség és elkötelezetlenség fogalmát. A terminológiai tisztázás — amelynek szándéka vezet bennünket, amikor a Helikonnak ezt a számát közrebocsátjuk — nem valamilyen, különben dicséretes filológiai célkitűzést szolgál csak, hanem ennél többet akar: a fogalmak egységes értelmezését és az ezen az alapon kibontakozó eszmei vitát. Nyilvánvaló, hogy ezeknek a fogalmaknak az értelmezése túllép az irodalom és az irodalomelmélet körén, hiszen tulajdonképpen arról van szó, milyen helyet foglal el az irodalom a társadalomban és különösen a szocialista társadalomban.

Hosszú időn keresztül írók, kritikusok, politikusok természetesen tartották, hogy az irodalom egyike annak a sokfajta emberi tevékenységnek, amelynek célja nevelni, gyönyörködtetni vagy legalábbis szórakoztatni, tehát valamilyen társadalmilag szükséges feladatot lát el. Az irodalom társadalmi funkcióját természetesnek találták a fejlett országokban is, de még inkább olyan kis népeknél, amelyek elmaradottságuk következtében gyakran a politikai harcot is az irodalom útján vívták, vagy legalábbis az irodalom egyik fontos eszköze volt ennek a küzdelemnek.

1843-ban írja Kossuth Lajos a Pesti Naplóban: „Kétségtelenül van és kell, hogy legyen egy kapocs a népek politikai élete és művészete között, amely ha megszakad, a költő többé nem nemzetének embere.” És lényegileg ugyanezt mondja Petőfi az irodalom oldaláról Aranyhoz intézett híres levelében: „Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék, s ez a század föladata, ezt kivívni célja minden nemes kebelnek, ki megsokallta már látni, mint mártírkodnak milliók, hogy egy pár ezren henyhéssenek és élvezzenek. Égbe a népet, pokolba az arisztokráciát!” A reformkor politikájának és irodalmának kapcsolatából vonja le Gyulai Pál az elméleti következtetést: „Ki a párt eszméi ellen vív donquijotei harcot, az emberiség fejlődését akarja megakadályozni, ki a pártosság (Gyulai ezt a kifejezést a régies „pártítás” értelemben használja) fogalma alá mer sorozni minden mély és őszinte meggyőződést, az emberi hitet gyalázza meg s a hitetlenséget dicsőíti.” Mindezek kétségbevonhatatlan igazságoknak tünnek s mégsem maradtak azok sokak számára a mi korunkban.

„Ostobaság — írja az egyik jeles francia kritikus, Gaëtan Picon — a művészséget elkülöníteni a társadalomtól, mint ahogy a polgári gondolkozás sugallja, és valamiféle plátói esztétikához csatlakozni, amely a művészi tárgyakat az időtlenbe helyezi.” Bármilyen „ostobának” is tűnik azonban az ilyenfajta felfogás, létét nem vonhatjuk kétségbe. A kapitalista rendszer válságának egyik megnyilvánulása az ún. tiszta irodalom jelszavának meghirdetése, amely-

nek fő jellegzetessége, hogy ki akarja iktatni a művészetből a társadalmi embert, s magát a művészetet társadalmi szempontból öncélúnak tartja. Az író szembefordulása a társadalommal a múlt század közepétől kezdve tiltakozást is jelenthetett a kapitalizmus és az annak apologiáját szolgáló retrográd irodalom ellen, bár ez a kritikai magatartás kezdetől fogva a helytelen általánosítás lehetőségét rejtette magában. A protestálás ugyanis éppen azért, mert „örök témák” elvont síkján jelentkezett, minden társadalomra, sőt emberire is kiterjedhetett. Sokan a „meneküléssel” tulajdonképpen a társadalom megváltoztathatatatlanságának gondolatát hirdették meg, még akkor is, ha magát az irodalmat „forradalmasítani” akarták, és szembefordultak konzervatív hagyományaival. Teljesen hamis dolog volna azonban a kapitalizmus válságát azonosítani az egész polgári irodalom válságával. A polgári irodalomban tovább élt a humanista töltésű haladó irányzatosság is, amelynek alapján az alkotók a kritikai realizmus vagy az avantgarde módszerével bírálták a kapitalista rendet. A leghaladóbb írók szemléletére a XX. század első felében hatott a munkásmozgalom, amely nemcsak a társadalomkritikát erősítette, hanem megvilágította sokak előtt a fejlődés lehetséges perspektíváját is.

Az új társadalmi osztálynak, a proletariátusnak író-képviselői a polgári elődök irányzatosságát véve mintául, szépirodalmi alkotásaikkal politikai értelemben is közvetlenül akarták szolgálni a forradalom ügyét. Igaz, hogy Marx és Engels mindig szembeszálltak a kispolgári tendenciával, amely szentimentálisan és moralizálva próbálta felszínre hozni a „szegénység” problémáit. A kispolgári irányköltészet elítélése azonban nem jelentette az irányzatosság elvetését. Közismert Engelsnek az a megfogalmazása, amely szerint „az irányzatosságnak a helyzetből és a cselekményből kell fakadnia anélkül, hogy kifejezett utalás történne rá és a költő nem köteles a művében rajzolt társadalmi összeütközések eljövendő történelmi kulcsát is az olvasó kezébe adni”. Ezzel a követelménnyel Engels nem csupán a „tanirodalom” sematizmusától akart óvni, hanem tekintetbe vette azt is, hogy a műveket egyelőre még elsősorban polgárok olvassák, azt kívánta, hogy „a szocialista irányregény” ennek a közönségnek „optimizmusát” rendítse meg. Az irányzatosságnak ilyenfajta felfogása távolról sem jelentette, hogy a marxizmus megalapítói ne értékelték volna a nyíltan politikai szándékú irodalmat és ne dicsérték volna olyan alkotásokat is, amelyek az adott történelmi időszakban *hasznosak* voltak a proletariátus harca szempontjából, de nem maradtak fenn az utókorra.

A kapitalista társadalom megdöntésének időszakában fogalmazta meg Lenin a proletár irányzatosság elvét, a pártosságot. Sokat idézett, *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikke 1905 novemberében jelent meg, tehát közvetlenül a moszkvai fegyveres felkelés előtt. Nézzük meg, hogy a szerző milyen általánosabb összefüggésekben vetette fel a pártos irodalom kérdését. 1905 november végén, december elején *A szocialista párt és a pártonkívüli forradalmiság* című cikkében szembeállítja egymással a pártelvet és a pártonkívüliséget. „A szigorú pártelv — írja — a rendkívül fejlett osztályharc velejárója és eredménye”, „szocialista eszme”, a pártonkívüliség viszont „burzsoá eszme” még ún. forradalmi formájában is. A pártelv azt jelenti, hogy az osztályok közötti harcot csak szervezeten, a párt segítségével lehet győzelemre vinni”. „Aki »pártonkívüli« harcot vív a szabadságért, az vagy nincs tisztában a szabadság burzsoá jellegével, vagy szentesíti ezt a burzsoá rendet, vagy pedig elodázza a burzsoá társadalom elleni harcot, a burzsoá társadalom »tökéletesedését« ad calendas graecas.” Mindebből világosan kiderül, hogy a pártosság az

irodalomra alkalmazott pártelv, amely a proletariátus ügyének tudatos vállalását jelenti, mégpedig szervezett formában, tehát követelménye a párthoz való tartozás. Az osztályálláspont tudatos vállalása és a nevezett harcban való részvétel különbözteti meg a pártosságot az irányzatosságtól. N. K. Krupszkajának egyik 1937-ből származó megjegyzése alapján némelyek azt állítják, hogy Lenin a publicisztikára és nem a szépirodalomra értette a „pártos irodalom” kifejezést. A kortársak azonban egyértelműbben ítélték. V. J. Brjusov, a híres szimbolista költő, 1905-ben polgári alapon vitatkozott Leninnel és védte vele szemben a szépirodalom és *nem* a publicisztika „szabadságát”. Különböztetve Leninnek az Októberi Forradalom győzelme után folytatott művelődéspolitikai tevékenysége és az irodalomra vonatkozó ekkori megjegyzései is bizonyítják, hogy számára a pártosság általános művészeti kritérium volt. Ebben az időben azonban már nem a párthoz való szervezeti hozzátartozást hangsúlyozta, hanem a párttal való politikai-ideológiai egyetértést. Amikor 1920-ban fellépett a proletkult ellen és elítélte a múlt értékes örökségének lebecsülését, az új kultúra tartalma szempontjából a munkásosztály általános politikai céljainak szolgálata mellett a marxista világszemlélet jelentőségét emelte ki.

Dokumentumgyűjteményünk első részében a pártosság tartalmát vizsgáljuk meg Lenin-idézetekkel, néhány kortársi kommentárral és A. Ijezuitov összefoglaló cikkével.

A húszas évek szovjet irodalmáról szóló összeállításunkban, amelyet a Helikon 1966. évi 1—2. száma közölt, igyekeztünk érzékeltetni azokat a vitákat, amelyek a Szovjetunióban az irodalom társadalmi feladatáról folytak. A párt ekkor az egyes irányzatok közötti harcban nem foglalt állást, de igyekezett elősegíteni politikai és ideológiai fejlődésüket. A szovjet írók döntő többsége ebben az időben a legteljesebb belső meggyőződéssel kívánta szolgálni az új társadalmat, mégpedig nyíltan politikai, sőt aktuális politikai írásokkal. Tudták, hogy hatalmas tömegek válnak új olvasókká, akik számára a könyv nem pusztán a szórakozás eszköze, hanem ennél sokkal több: vezérfonal életük viteléhez. Ez évek irodalmában a pedagógiai célzat érvényesülését nem szabad a sematizmus megnyilvánulásának tekinteni, hanem sokkal inkább a társadalmi szükséglet adekvát kifejezésének. Jellemző, hogy amikor Gorkij 1934 augusztusában a szovjet írók első kongresszusán megtartotta előadói beszédét és zárszavát, a legdirektebb kapcsolatot állította fel politika és irodalom között, s a pártosság ilyen értelmezését nem tekintette az irodalom sajátosságai megsértésének.

Az irodalommal szembeni politikai türelmetlenséget a húszas években mindenekelőtt Trockij képviselte, aki lehetetlenné tartotta a szocialista irodalom kifejlődését, amíg a szocializmus nem győz az egész világon. Pesszimizmát élt meg a szovjet irodalom eredményeit egyetlen alkotóról sem ismerte el, hogy szocialista műveket hozott létre. A harmincas évek elejéig Sztálin ennél sokkal türelmesebb álláspontot foglalt el. Később a dogmatizmus általános politikája kiterjedt az irodalomra is, és ennek az időszaknak pártosság-fogalmát már A. A. Zsdanov határozta meg. Ez a megfogalmazás néhány helyes alapelvet a véletekig vitt s a szovjet irodalom politikusságát és nevelő célzatát olyan leegyszerűsítővé értelmezte, hogy a sematizmus burjánzásának és az irodalom ügyeibe való adminisztratív beavatkozásnak minden lehetőségét szentesítette. A dogmatikus politika sok torzulást, ellentmondást és tragédiát okozott, de a szovjet irodalom ebben az időben is hozott létre jelentős

alkotásokat, amelyek már történelmi perspektívából tudták nézni a forradalmat és a polgárháborút, vagy — különösen egyes mozgékonyabb műfajokban — a szocialista társadalom békés építőmunkáját idézték hitelesen.

A pártosság direkt politikai tartalmú értelmezése sok vitát váltott ki nemcsak a Szovjetunióban, hanem más országokban is. Ezekben a vitákban jelentékeny szerepet játszott Lukács György, aki a „nagyrealizmus” elmélete alapján állva sok tekintetben az engelsi irányzatossághoz tért vissza. A szocialista avantgarde elleni fellépésben, amely gyakran a közvetlen politikai mondanivaló elvont kifejezésével tüntetett, nemcsak a formai újításokat vetette el, hanem a pártosság militáns értelmezését is. Nem kétséges, hogy e felfogás kialakításában az egyik fő tényező az esztétikai igényesség és a sematizmussal való szembenállás volt. Lukács „partizánelmélete” azonban elmosta a világnézeti tudatosság követelményét, háttérbe szorította az osztályharc művészi szolgálatát és csökkentette a szervezett harcban való részvétel jelentőségét, amelyek pedig a lenini pártosság-felfogás elidegeníthetetlen részei, mégha a dogmatizmus vissza is élt velük.

A negyvenes évek végén az ún. Lukács-vitában Révai József joggal bírálta ezt a felfogást, érvelésének azonban korlátokat szabott a szocialista realizmus sok tekintetben torz értelmezése és még inkább az általános dogmatikus politika. Lukács akkor önkritikát gyakorolt, de a pártosságról szóló újabb megnyilvánulásai azt bizonyítják, hogy lényegében megmaradt régi álláspontja mellett, míg közben a politika és az irodalom is sokat változott.

A „Régi és új viták a pártosságról” című részben azokat a dokumentumokat közöljük, amelyek Lukács pártosság-értelmezésére és a vele folytatott vitákra vonatkoznak, s amelyek a mai nézeteltérések szempontjából is érdekesek.

A dokumentumok harmadik csoportja azt mutatja meg, hogy a mai világ-irodalomban milyen nézetek élnek a társadalom és az irodalom, vagy még pontosabban a társadalom haladó erői és az irodalom kapcsolatának megítélésében (a reakciós irányzatokkal ugyanis nem foglalkozunk).

A marxista írók és teoretikusok jelentős része — az elmúlt évtizedek alkotói és elméleti tapasztalataival gazdagodva — kitart a lenini pártosság elve mellett, bár a szóhasználatban és néha az értelmezésben is különbségek figyelhetők meg közöttük. Ezeknek az állásfoglalásoknak közös vonása, hogy ma már nem annyira az aktuális politikai feladatok vállalásában, hanem a szocializmus általános célkitűzéseinek, mindenekelőtt a szocialista humanizmusnak művészi szolgálatában jelölik meg az irodalom feladatát. Bertolt Brecht írja, hogy „az emberek együttélését úgy kell megmutatni, hogy az megváltoztatható, megváltoztatható mégpedig egy pontosan meghatározott módon”. Ezt hirdeti Éluard néhány szép sora is:

*Mert céltalan az út ha nem tudod hogy együtt
Küzdhetí csak kí harcát és reményét az ember
Hogy megértse s megváltoztassa a világot.*

E közös cél megvalósítását írók és kritikusok sokféle módon képzelik el s az erről folyó vita fontos elméleti kérdéseket érint. Elég, ha itt csak éppen utalok az ún. parttalan realizmus elméletére, amely az irodalom aktív szerepe mellett torzítóan emeli ki annak szubjektív alkotói oldalát, elhanyagolja megismerési funkcióját, valamint társadalmi hatásának értékelését.

A harmadikutas polgári irodalomban a második világháború után a legjellemzőbb magatartás az elkötelezettség, a polgári irányzatosságnak ez az új változata. Ne feledjük, hogy ezt az irányzatosságot akkor fogalmazzák meg, amikor a világ egy része már a szocializmust építi. Ilyen körülmények között az elkötelezettségre nem csupán a kapitalizmus elleni kritika a jellemző, hanem a szocializmus megvalósult formáinak elutasítása is. Persze ennek a magatartásnak is többféle változatát ismerjük. Az „engagement” első tudatos meghirdetője, Jean-Paul Sartre rokonszenvezik a szocializmussal, sőt az utóbbi időkben marxistának is vallja magát és művészetét nemcsak az általános társadalmi problémák szolgálatába állítja, hanem részt vesz vele az aktuális politikai harcokban is, mégpedig általában a haladó erők oldalán. Ezzel szemben, mondjuk Fr. Dürrenmatt megelégszik a kapitalizmus kritikája alapján az elvont humanizmus hirdetésével. Vannak olyan írók és teoretikusok, mint például a nyugatnémet „Gruppe 47” tagjai, akik militáns módon szállnak szembe nemcsak a kapitalizmussal, hanem a történelmileg létező szocializmussal is.

Az utóbbi időkben azt tapasztaljuk, hogy a tudományos és technikai fejlődésre való hivatkozással és a tartalom iránti közömbösséget hirdető filozófiai iskolák hatására, mint amilyen a fenomenológia vagy a strukturalizmus, némely író és kritikus szembefordul az irodalom társadalmi hivatásával. Ide tartoznak az „új regény” vagy az abszurd dráma egyes képviselői, akiket elméletileg az ún. új kritika támogat. Ezek nemcsak a szocialista irodalom „didakszisiát” támadják, hanem az egzisztencialisták és a hozzájuk hasonlók elkötelezettségét is. Az elkötelezetlenség hirdetői és „megvalósítói” az irodalmat megfosztják attól a lehetőségtől, hogy hasson, mégha furcsaságaikkal fel is keltik a figyelmet s bizonyos újításaik technikai szempontból értékesek is.

A magunk részéről a pártosság, elkötelezettség és az ún. öncélú művészet értelmezésében a Magyar Szocialista Munkáspárt Elméleti Munkaközösségének állásfoglalásával értünk egyet, amelynek idevonatkozó részeit bevezetőnk után közöljük. Ezek a vitairatok rögzítik a pártosság állandó és változó jegyeit, jellemzik az elkötelezettség kettős arcát általában és a szocialista országokban különösen, bebizonyítják, hogy az elkötelezetlenséggel szorosan összefüggő dekadencia nem pusztán a giccs és az akadémizmus körében születik, hanem az értékesebb művészetben is. A vitát mindezekről a kérdésekről nem zárják le, hanem mederbe terelik, hogy túlságos áradásával ne akadályozza a világos álláspontok kialakítását. Ehhez a munkához kíván segítséget nyújtani a Heli-konnak ez a száma is, amely részben ismert, részben kevésbé ismert dokumentumokat közöl az áttekintés megkönnyítésének és az összefoglalásnak az igényével, szemléivel pedig tájékoztat a világ különböző részeiben folyó mai vitákról.

Köpeczi Béla

Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban

1966.

A művészi pártosság történeti tartalma

Pártosságon, mint a Kulturális Elméleti Munkaközösségnek a szocialista realizmusról szóló vitairata is részletesen kifejtette, a munkásmozgalom, a szocializmus nyílt, közvetlen művészi vállalását, illetve kifejezését értjük. A művészi pártosság elve Leninnek a *Pártszervezet és pártirodalom* című, 1905-ben megjelent cikkén alapszik, amely a munkásmozgalommal való szemléleti és érzelmi azonosulás mellett a pártosság kritériumaként a művészeteknek a mozgalomhoz való kötöttségét jelölte meg, s kifejtette a művészetek pártirányításának jogát és köteleességét. Sokan úgy vélik, hogy Leninnek ezt az állásfoglalását csupán a burzsoázia megdöntéséért folytatott harc tette szükségessé, a munkásosztály hatalomra jutása után, a szocializmus építésének körülményei közt azonban elveszti érvényét. Holott Lenin az Októberi Szocialista Forradalom után sem változtatta meg ezt az elvet, s a kultúra, a művészetek ügyét változatlanul és félreérthetetlenül a munkásmozgalom alapvető céljának rendelte alá, többek közt a proletárkultúráról 1920 októberében fogalmazott határozati javaslatában is. „A Munkás-Paraszt Szovjet Köztársaságban a népművelésügy egész szervezetét, mind a politikai felvilágosítás terén általában, mind pedig különösen a művészet területén, át kell hatnia a proletárdiktatúra céljainak sikeres megvalósításáért, vagyis a burzsoázia megdöntéséért, az osztályok megszüntetéséért, az ember ember által való bármiféle kizsákmányolásnak kiküszöböléséért folyó proletár osztályharc szellemének.” (Lenin: *Művei* 31. köt. 321.) Lenin 1905-ös állásfoglalása tehát nem véletlen és alkalmoszerű, hanem korszakos érvényű volt. A lenini pártosság elve a művészetek történetének olyan új sajátosságát fogalmazta meg, amely elválaszthatatlan magától a társadalomban végbement nagy változástól, a munkásmozgalomnak az egész emberiségre kiható történelmi szerepétől. *A lenini pártosság elve éppen ezért ma is érvényes alapja minden, a munkásmozgalommal közösséget vállaló művészetnek.*

A pártosság azonban *történeti kategória* is. A munkásmozgalom, a szocializmus kibontakozása történeti folyamat; változatlan céljai mellett feltételei, lehetőségei és feladatai változnak, ezzel együtt tehát szükségképpen módosul a pártos művészet konkrét hivatása és tartalma is. Lenin 1905-ös állásfoglalásának is voltak a mozgalom akkori szükségleteit kifejező, történetileg konkrét mozzanatai. Mint ismeretes, Lenin 1902 és 1905 közötti tevékenysége a küszöbön álló forradalom vezetésére hivatott párt megteremtésére irányult, s ennek során harcot folytatott az ösztönösség ellen a párt elméleti tisztaságáért és az értelmiségi anarchizmussal, a „körösdivel” szemben a párt szervezeti egységéért. A művészet és a mozgalom, a művészet és a pártirányítás viszonyának konkrét értelmezése során tehát, az adott történelmi helyzet követelményeinek megfelelően, a hangsúly ekkor a párt politikájának közvetlen és szervezeti

érvényesítésére esett (az író a pártmunka „kereke” és „csavarja”). A hatalom megragadása után azonban a „kerekek és csavarok” rendszere maga is sokkal bonyolultabb lett, hiszen a párt tevékenysége a szocializmus építésének megszervezése kapcsán már átfogta az egész nép mindennapi életét, s így vezető szerepe is sokkal több közvetítésen keresztül és egyetemesebben érvényesült. Ez tükröződik Lenin említett, 1920-ban kelt határozati javaslatában, amely a mozgalom művészi szolgálatának, a pártosságnak a szervezeti kritériumait már nem kizárólagosan a párthoz (párttagsághoz), hanem „a legkülönfélébb proletár szervezetek egész tömegéhez” „a közoktatásügyi népbiztosság intézményeinek hálózatához”, ideológiailag pedig a marxista—leninista világnézethez kötötte: „A legújabbkori történelem minden tapasztalata, különösképpen pedig a világproletariátusnak a Kommunista Kiáltvány megjelenése óta folytatott több mint félszázados forradalmi harca, vitathatatlanul bebizonyította, hogy a forradalmi proletariátus érdekeit, álláspontját és kultúráját csakis a marxista világszemlélet fejezi ki helyesen.” (Uo. 321—322.) A hangsúly tehát a hatalom megragadása után — ahogyan a húszas évek más irodalmi-művészeti érdekű párthatározatai is mutatják — a pártosság szervezeti, fegyelmi kritériumairól áthelyeződött a világnézetiekre. A párthoz való tartozás elhatároló és tömörítő tendenciáját a húszas években a társadalmi rend iránti hűség egyetemesebb, nemcsak a párttagokra, hanem az útitárs-írókra is kiterjedő igénye, a pártirányítás közvetlen érvényét pedig a közvetett érvényesítés rendszere váltotta fel. (Lásd pl. az OK(b)P XIII. kongresszusának 1924 májusában a sajtóról hozott határozatát.) A munkásmozgalom, a szocializmus, mindenekelőtt a Szovjetunió hatalmának és nemzetközi befolyásának növekedésével — különösen a fasizmus elleni harc, a népfrontpolitika és mozgalom nemzetközi méretű fellendülése idején — a pártosság konkrét történelmi tartalma még kevésbé alapulhatott a közvetlen politikai feladatok vállalásának és a szervezeti hovatartozásnak a kritériumán. Mivel a fasizmussal való szembeszállás legkövetkezetesebb ereje a Szovjetunió volt, a vele való feltétlen szolidaritás alapján az embertelenség és a reakció elleni széles körű összefogás vállalása és az ebből adódó művészi feladat szabta meg a pártosság fő tartalmát.

A pártosság mai tartalmának körvonalazásánál sem hagyhatjuk figyelmen kívül a jelenlegi társadalmi-politikai helyzetet. Ma, a munkásmozgalom és a szocialista világszisztem erősödésével párhuzamosan, a munkásmozgalom mindinkább egyetemes érdekű feladatokat tűzhet gyakorlatilag is napirendre. Hazánkban ma a hatalmat a legkövetkezetesebb szocialista erő, a munkásmozgalom gyakorolja, de a parasztsággal és az értelmiséggel szövetségben. A munkásmozgalom pártjának politikáját, annak alapvető célját magáévá tette az egész nép. Osztályharca: a gazdasági építés és szervezés, a szocialista tudat kialakítása, általánosság tétele, a szoros testvéri együttműködés a Szovjetunióval és más szocialista országokkal, a békés egymás mellett élés, s ugyanakkor az imperializmus talaján fakadt dekadens, emberellenes, pesszimista nézetek egész rendszerével folytatott ideológiai harc — egyben össznépi, nemzeti és egyetemes emberi érdekek érvényesítéséért folyik. Ahogyan a Szovjetunióban az erőviszonyok megváltozásával, az osztályharc új formáinak megjelenésével függött össze a pártosság konkrét változása, ugyanúgy a szocializmus további kibontakozásával függ össze a pártosság mai — s tegyük hozzá: konkrétan hazai — tartalmának módosulása. Az Ideológiai Irányelvek már ezen az elvi alapon körvonalazták a művészi pártosság követelményét: „A szocialista társadalom azt igényli az íróktól és művészekről, hogy alkotásaikban pártosan foglaljanak

állást az alapvető társadalmi kérdésekben: a szocializmus és a kapitalizmus harcában a szocializmus mellett, a felszabadulásukért harcoló népek és a gyarmati rendszer küzdelmeiben a felszabadulásukért harcoló népek mellett, a béke és háború erőinek világméretű viaskodásában a béke erői mellett. Ez a pártosság elemi követelménye. A társadalmi összefüggések mélyebb megértésének és ábrázolásának nélkülözhetetlen eszköze a világnézeti tudatosság, a mi korunkban a forradalmi munkásmozgalom ideológiájának, a marxizmus — leninizmusnak az elsajátítása.”

A pártosság követelményeinek ez a megfogalmazása tehát *a lenini pártosság változatlan elvi érvényességén belül, annak konkrét történeti tartalmát illetően foglalt állást*. A megkülönböztetésre azért van szükség, mert sokan a pártosság konkrét történeti tartalmát a pártosság elvi érvényének kétségbevonására akarják felhasználni, a pártosság tartalmának mind egyetemesebb érvényét liberalizálódásként értelmezik. Ürügyet vélnék benne találni arra, hogy a művészi pártosságot elszakítsák a munkásmozgalomtól, a párttól és annak politikájától, hogy feloldják a pártosság osztálytartalmát. Az ellen a szemlélet ellen is fel kell lépünk, amely nem veszi figyelembe a pártosság tartalmának a munkásmozgalom térhódításától elválaszthatatlan alakulását, és a pártosságot — szektás módon — csupán a szervezeti hovatartozásnak (párttagságnak), illetve a napi politika közvetlen művészi szolgálatának kérdésévé egyszerűsíti. A pártosság követelménye megkívánja a politikai tudatosságot és a párt politikája iránti felelősségérzést, de nem azonos a napi politika agitációs jellegű szolgálatának kívánalmával. A pártosságban az az igazság fejeződik ki, hogy a szocialista realizmusnak nem csupán a munkásosztály ideológiája az alapja, hanem attól elválaszthatatlanul maga a munkásmozgalom is. A pártosság a művészetek és társadalmi valóság közt nem általában, hanem a munkásosztály, a párt politikája révén teremt történelmileg konkrét kapcsolatot.

Pártosság és elkötelezettség

A pártosság szöges ellentétben áll a művészetek társadalmi szerepének tagadásával, a l'art pour l'art szemléletével, amely egyébként önáltatás: az öncélú művészet a gyakorlatban mindig társadalmi, végső soron mindig osztály-állásfogalmat jelent. Elvileg nem kérdéses azokhoz a művészeti alkotásokhoz való viszonyunk sem, amelyek a társadalmi reakció nyílt és közvetlen védelmét szolgálják, annál is inkább, mert ezen a talajon általában nem születik figyelemre méltó művészi érték.

Sokkal bonyolultabb azoknak az „elkötelezett” ars poeticáknak a megítélése, amelyek a haladás különböző fokain és tartalmaival lényeges társadalmi-politikai vagy etikai értékek mellett kötelezik el magukat, elítélik a kapitalizmust, de tartózkodók a megvalósuló szocializmussal szemben is. A nyugati polgári irodalomban nem ritka az olyan humanista „elkötelezettség”, amely összekapcsolódik a kapitalizmus, a kolonializmus, a fasizmus és neofasizmus kritikájával, de ugyanakkor bírálja a szocializmust, mindenekelőtt az egyéni szabadság „korlátozása” miatt (Gruppe 47, Camus, Dürrenmatt és mások). Nálunk is megtalálható az olyan nyilatkozatokban hangoztatott vagy művekben megvalósuló elkötelezettség a béke, a nép, a nemzet, a munka, az emberi értelem, vagy a belső erkölcsi parancs szava mellett, amely nem jár együtt szocialista rendünk egészének, a párt mai politikájának teljes vállalásával. Számos alkotónk vállalja ugyan irodalmunk, művészetünk progresszív, demokratikus örökségét, de azt a szocialista társadalom körülményei közt sem

teljesíti ki a szocialista hazafisággal és a proletár internacionalizmussal. Elutasítják az imperializmus talaján fakadt dekadenciát, az eszmei-erkölcsi nihilizmust, mint nemzeti kultúránkat veszélyeztető hatásokat, ez azonban korántsem jelenti, hogy ugyanilyen mértékben féltik szocialista kultúránkat is. Az ilyen jellegű „elkötelezettség” nem egyenes folytatása a XIX. századi, akár a romantikában, akár a kritikai realizmusban jelentkező progresszív irányzatosságnak. Ahogyan az imperializmus korának beköszöntével egyre kevésbé magyarázható bármi is a munkásmozgalom és a szocializmus közvetlen vagy közvetett hatása nélkül, ugyanúgy ennek a mai „elkötelezettségnek” a létrejötte sem függetleníthető a pártos irodalom és művészet elvének közvetett hatásától. Nálunk érezhető volt ez már a népi írók két világháború közti s még inkább felszabadulás utáni alkotásain, a volt polgári írók ars poeticájának és egyes műveinek felszabadulás utáni módosulásán, de nyilvánvaló ez a hatás egyes nyugati polgári írók kérdésfelvetéseiben is. Mindinkább látható, hogy az „elkötelezett” művészetben a vállalt értékek humanisztikus kiteljesítésének foka attól függ, milyen mértékig tartja szem előtt a munkásmozgalom, a szocializmus történelmi kibontakozásának tanulságait. Mennél következetesebb a vállalt értékek művészi szolgálata, annál jobban közelíti meg a mű és az ars poetica a pártos művészet jellemzőit. Ezért az „elkötelezettség” különböző változatai nálunk és a világban közvetett termékei és tartalékai is a pártos művészetnek. Következésképp a nem marxista-leninista világnézetű közéleti igénynek, a társadalmi érdekű művészi elkötelezettségnek, illetőleg a műben megnyilatkozó irányzatosságnak is lehet és van is pozitív szerepe a l'art pour l'art esztétikákkal, a polgári dekadenciával szemben, az apolitikusság, a közügyek iránti közömbösség leküzdésében, a bezárkózó, individualista kispolgári-njárspolgári életforma elleni harcban.

Az ilyen jellegű elkötelezettség ugyanakkor abban is különbözik a XIX. századi progresszív irányzatosságtól, hogy a vállalt értékek leghatékonyabb művészi szolgálatára ma már a szocialista világrendszer léte, a marxista-leninista világnézet és művészetszemlélet kézenfekvő és reális lehetőséget kínál. Mégis, ez az „elkötelezettség” — különböző mértékben és színézzel — de valamiképp mindig vitatja azt, hogy vállalt értékei tényleges megvalósításának maximális lehetőségét ma a munkásmozgalom, a szocializmus, s művészi kifejezését a pártosság biztosíthatja. Művészetünkben a munka, a nép, a nemzet, a béke, az értelem humanista dicsérete gyakran nem vall arról, hogy ezek az értékek valójában milyen viszonyban vannak a munkásmozgalommal, a szocializmussal, társadalmi rendszerünkkel, a szocialista építés gyakorlatával. Ezért egyes művekben a nép melletti állásfoglalás misztikus parasztimádatná, a nemzet szolgálata nacionalizmussá, a békevágy pacifizmussá, az antifasizmus a polgári demokrácia igazolásává, az erkölcsi elkötelezettség pedig sokszor vallásossággá lesz. A mi körülményeink között ott kísért a veszély, hogy az ilyen ars poeticák és az ezeken alapuló művek gyakran azt sem hangsúlyozzák, hogy mi mellett vannak elkötelezve (amit a polgári társadalomban élő szerzők legtöbbször kifejezésre juttatnak), hanem elsősorban azt mondják el, hogy mi mellett nincsenek elkötelezve, azaz: hogy a szocializmus mellett sincsenek elkötelezve. Ebből következik, hogy a pártos művészet vállalásának elutasítása a szocialista körülmények között az ellenzéki magatartás lehetőségeit is magában hordja.

Az ilyen elkötelezettségek kétarcúságából, a pártossághoz való viszonyuk ellentmondásosságából következik, hogy differenciáltan kell őket megítélni.

Egyaránt helytelen az az álláspont, amely a pártosságot és az elkötelezettséget egymással mereven szembehelyezi (a művészetpolitikai gyakorlatban kínai fallal választja el), és az, amely a pártosságot az ellentmondásos elkötelezettség valamely változataként értelmezve, azonosítja a kettőt. A marxizmus — leninizmus története — mindenekelőtt klasszikusainak gyakorlata — a polgári értékek kritikai elsajátításának módszerében jelölte meg a ma is egyedül járható utat. A marxista—leninista pártok vezetete mozgásmozgalm minden általános emberi érdekkonkrét megvalósítója, minden mégoly viszonylagos humánus érték leghivatottabb számontartója, megértője és felhasználója. Ugyanakkor, ettől elválaszthatatlanul, minden ilyen ellentmondásos értéket a marxista világnézethez és a szocializmus konkrét célkitűzéseivel mértén bírál is. A kritikai elsajátítás e klasszikus módszerének következetes és állandó alkalmazására ma különösen szükség van, mert művészeti közvéleményünk egy része a viszonylagos értékeket kritika nélkül fogadja be, míg más része — leegyszerűsített kritikai álláspontról — ezeknek az alkotásoknak értékes hányadát is elveti.

A dekadencia

Pártosság és elkötelezettség megkülönböztetése, viszonyuk mégoly összetett megítélése azonban értelmét veszti, ha nem határoljuk el e két művészi magatartást a polgári dekadenciától. A művészeti dekadenciának nem formai vagy tehetségbeli, hanem mindenekelőtt tartalmi-világnézeti kritériumai vannak. Különböző irányzatainak közös gyökere és lényege az irracionálisizmus. A dekadencia a világot kiismerhetetlen, kaotikus és abszurd jelenségek halmazának látja, amely a megismerő és cselekvő embert szüntelenül megtéveszti, csalóka látszataival törbe csalja, s végül ember voltától is elidegenítve, kilátástalan tengődésre, pusztulásra ítéli. Ennek a szemléletnek talaja az imperializmus és a proletárforradalmak korának felbomló burzsoá társadalma. A dekadencia kifejezi ugyan az alapját képező társadalmi formáció időszerűtlenségét, abszurditását, az annak kiszolgáltatott ember félelmét, szorongását, teljes társadalmi távlattalanságát, de ez még korántsem azonos ennek az emberellenes világnak művészileg mélyreható ábrázolásával, esztétikai értelemben vett tükrözésével. A kései kapitalizmus emberi viszonyait csupán a jelenségek szintjén érezteti, de nem képes azokat tényleges társadalmi összefüggéseikben megérteni.

A dekadencia az imperializmus társadalmi viszonyainak kiszolgáltatott, annak „sorsszerűen” alárendelt ember szemlélete, aki a maga élményvilágát éppen ezért általánosítva, az egész emberiségre vetíti ki. Egy etikai érték és mérték nélkül maradt, felbomló társadalom jellemzőit általában az emberi lét velejáróinak tekinti; a mai kapitalizmusban élő ember elidegenedését, de eltorzulását, elaljasodását is mint „természetest”, magától értetődő ábrázolja; a betegest, az embertelent normálisként, a humánushoz tartozónak fogadja el; a kiüresedett, értelmetlen tengődést általános emberi életformaként mutatja be, s még ha lázad vagy tiltakozik valamely részjelenség ellen, azt is egyetemes emberi végzetként értelmezi. Végzetként, mert tagadja a valóság megváltoztatására vállalkozó értelmes emberi cselekvést, vagy nem vesz tudomást annak lehetőségéről. Tiltakozása is megáll a kétségbeesésnél vagy a rezignált bele-törődésnél; kedveli a gyenge, tehetetlen, elvontan lázadó, a valóságban behódoló figurákat, akik semmit sem tudnak tenni saját felszabadulásuk érdekében, sugalmazza a bénultság, a tehetetlenség defetista morálját, s a „legjobb” esetben a hiábavaló küzdelmet avatja hősiességgé. A dekadencia legveszedelmesebb

hatása éppen az, hogy az általánosítás és a beletörődés sugalmazásával az anti-kapitalista lázongást észrevétlenül tudja átvezetni a kapitalista osztálytársadalmi renddel való rezignált megbékélés hangulatába, hogy látszat-tiltakozásának tulajdonképpeni tartalma és jelentése végső soron a kapitalizmus védelmezése és közvetett igazolása. Emiatt a konkrét társadalmi szerepe miatt terjeszti a „szabad” burzsoá művészeti élet — az üzlet áttételein keresztül — a dekadencia termékeit, s szorítja háttérbe a tényleges összefüggések megragadására törekvő realista művészeteket.

Az emberellenes dekadencia egyúttal művészetellenes is. A művészetnek általános jellemzője, hogy mindent, a tárgyi természeti világot is, a társadalmi lét összefüggéseiben, emberi vonatkozásaiban ragad meg. A dekadencia a művészi ábrázolás eszközeit jóformán minden művészeti ágban vagy a tudomány embert kiiktató eszközeivel, vagy természeti, vagy funkciójukat veszített használati tárgyak alkalmazásával cseréli fel, vagy önmagában vett technikai, optikai illúziókeltéssel helyettesíti. A dekadens művészet eszközhasználatában is azért válik művészetellenessé, mert olyan képzetkapcsolások és élmények felkeltése a célja, amelyek híján vannak az emberi-társadalmi tartalomnak, illetőleg amelyek a lét, a valóság megismerhetetlenségét, abszurditását sugallják.

A szocializmus építésének körülményei közt a dekadencia természetesen nem talál olyan táptalajra és nincs olyan virágzási lehetősége, s megjelenési formái sem olyan szélsőségesek, mint az imperializmus társadalmában. A dekadencia azonban — bár korlátozottan — de nálunk is hat, s e hatás okait mindenekelőtt a társadalmi viszonyokban kell keresnünk. Egyrészt még ma is vannak társadalmunkban deklasszált, a szocializmussal egyet nem értő rétegek, amelyek vagy politikai meggondolásból vonzódnak, vagy a társadalmi közöny és érdektelenség alapján közelednek a minden társadalmi felelősség alól felmentő, a máról holnapra élést tetszetősen igazoló dekadenciához. Másrészt viszonylag széles, s a művészekre is kiterjedő azoknak a köre, akik, ha korántsem állnak ellenségesen szemben a szocializmussal, de eszméileg bizonytalanok, ingadozók. Ezek a rétegek — főként az értelmiség és a tapasztalatlanabb fiatalok egy hányada — könnyen hitét, távlatát veszti, ha a nemzetközi helyzet a világ valamely pontján feszültté válik, ha az imperializmus átmeneti taktikai sikereket ér el, ha kiélesednek a munkásmozgalmon belüli ideológiai és politikai nézeteltérések, vagy ha a szocializmus hazai építésének nehézségeivel különösképpen kell számolni. Ilyen és más objektív okok — legtöbbször a személyi kultusz és az ellenforradalom emlékeivel is összekapcsolódva — művészi alkotásokban is megfogalmazott társadalmi, történelmi pesszimizmus-hoz vezetnek. Efféle életérzések alapján nálunk is születnek olyan irodalmi alkotások, amelyeket az elszigetelt életnek rezignált, reménytelen szemlélete, vagy a cinizmussal közeli rokon szkepszis hat át; születnek olyan képzőművészeti vagy zenei alkotások, amelyek szorongást, magányt, irracionális elvágódást sugallnak. A társadalmi ellentmondások és az eszmei bizonytalanság mellett a dekadencia egyes hazai jelenségei nagymértékben egyszerű provincializmusra, illetőleg az ezen alapuló sznob kozmopolitizmusra, magyarán: a nyugati divat majmolására is visszavezethetők. Ezek az áramlatok, amelyek még a művészeti életben is elég elevenek, hízogató utat nyitnak a tehetségtelenségnek, a feltűnési váagnak vagy a tapasztalatlanságnak — legtöbbször az üres epigonizmus felé. A hazai dekadencia jelentős hányada az irodalomban és más művészeti ágakban csupán kezdeményezésképtelen utánzás, művészeti életünket a múltban is mindig veszélyeztető másodlagos formalizmus.

A polgári dekadencia korántsem elvont művészeti probléma, hanem a békés egymás mellett élés körülményei közt folyó *ideológiai osztályharc egyik legexponáltabb kérdése*. A vezető kapitalista államok politikusai által meghirdetett fellazítási taktika eszközei közt megkülönböztetett helyet foglal el a dekadens művészet propagálása, a szocialista országokon belül jelentkező hasonló törekvések bátorítása, nyugati kiállításokkal, művek kiadásával, bemutatásával való honorálása. A szocialista országok művészetpolitikájának burzsoá kritikája is elsősorban a dekadens, morbid, álművészeti irányzatok „szabadságának” követelésére irányul. A fellazítási politika az ideológiai tartalmában nehezebben megközelíthető művészeti területen törekszik elsősorban megvalósítani a polgári és szocialista világnézet összemosását, elhítenni békés koegzisztenciájuk lehetségeségét. Éppen ezért következetes harcot kell folytatni idehaza a polgári dekadencia minden megnyilvánulása ellen.

A dekadencia elleni harc fokozása azonban semmiképpen sem jelentheti annak leegyszerűsítését, általában azokhoz a módszerekhez való visszatérést, amelyek megelégedtek a pusztá megbélyegzéssel. Olyan vitára van szükség, amely képes meggyőzni a dekadencia vonzókörébe került művészeket és közönségeket. A művészeti élet nem egymástól mereven elszigetelt tendenciák egymás mellett élése, hanem azok harcából és kölcsönhatásából formálódó folyamat. A dekadenciának világszerte ellenfele a szocialista realizmus pártos művészi gyakorlata és elmélete, de részleges vitában áll vele a mai polgári humanizmusnak a társadalmi értékek mellett elkötelezett művészete és ars poeticája is. Ezek közvetett hatásának tulajdonítható, hogy egy-egy életműben a dekadens alkotások mellett elkötelezett művek is megjelenhetnek, s hogy a dekadens művészetek közönsége is ellentmondásos hatásoknak van kitéve. Mindez a dekadencia vonatkozásában is érdemi bírálatot követel. Nem lehet meggyőző az a művészetkritika, amely — a művészetpolitika hivatalos tekintélyét tudva maga mögött — érvek helyett megelégszik az elítélő jelzők egyszerű halmozásával. Annál kevésbé, mert a dekadencia elleni harc semmiképp sem válhat bizonyos lelkiállapotok (szorongás, kétségbeesés stb.) művészi ábrázolásának egyszerű „tabu” alá helyezésévé. Ilyenfajta életérzések legközvetettebb művészi feloldása is nyújthat lényeges erkölcsi-társadalmi felismerést és tanulságot.

A dekadencia elsősorban tartalmi-világnézeti, s csak közvetve formai vagy stíluskérdés. A mai dekadencia eszközhasználatában is megnyilatkozik ugyan művészetellenessége, de a dekadenciának merőben formai oldalról történő megközelítése félrevezethet. A dekadens törekvések egyes olyan formai vívmányokat is kimunkáltak, amelyek a realizmus vagy a szocialista realizmus alkotói módszerének alárendelve elősegíthetik a valóság teljesebb feltárását. Általában: a dekadencia elleni harc nem a XX. századi formai vívmányok, hanem azok dekadens felhasználása ellen kell hogy irányuljon. Éppen ezért a XIX. századi polgári realizmus legfeljebb termékeny szempontokat adhat a dekadencia bírálatához, de a realizmus történelmietlen felfogására vall az az álláspont, amely a mai dekadenciát kizárólag a múlt század realista értékeihez viszonyítva ítéli hanyatlásnak. Az ilyenfajta bírálat, amely megelégedik arról, hogy a XX. századi realizmus és a szocialista realizmus formai szempontból is megújítja a művészetet, esztétikai konzervativizmussal párosul, s ezért kompromittálja a dekadencia elleni harc hitelét. A mai dekadenciával minden szempontból a mai szocialista realizmust és a realizmust kell elsősorban szembe szegezni.

(*Társadalmi Szemle*, 1966. 7—8. sz. 33—41.)

A lenini pártosság

V. I. LENIN: A PÁRT SZERVEZETE ÉS A PÁRTOS IRODALOM 1905.

Oroszországban az októberi forradalom után a szociáldemokrata munka új feltételei napirendre tűzték a pártos irodalom kérdését. Eltűnőfélben van az illegális és legális sajtó közötti különbség, a hűbéri, önkényuralmi Oroszország korszakának e gyászos öröksége. Am ez a különbség még korántsem szűnt meg! Miniszterelnökünk képmutató kormánya továbbra is olyan féktelenül garázdálkodik, hogy az „Izvesztija Szovjeta Rabocsih Gyeputatorv"-ot „illegálisan” nyomják, de a kormánynak azok az ostoba próbálkozásai, hogy „megtiltsa” azt, amit megakadályozni nem bír, csak ségyent hoznak a fejére, csak azt eredményezik, hogy újabb erkölcsi csapások érik.

Amikor még megvolt a különbség illegális és legális sajtó között, a párt-sajtó és a párton kívüli sajtó kérdését általában rendkívül egyszerűen és rendkívül hamisan, torz módon döntötték el. Az egész illegális sajtó párt-sajtó volt, olyan szervezetek adták ki és olyan csoportok irányították, amelyek valamilyen módon kapcsolatban álltak a gyakorlati pártmunkások csoportjaival. Az egész legális sajtó párton kívüli sajtó volt — mint-hogy a párthoz tartozás tilos volt —, de az egyik vagy másik párthoz „húzott”. Elkerülhetetlenek voltak mindenféle undorító szövetségek, természetellenes „együttélések”, hamis cégek; a párt nézeteit kifejezni vágyó emberek kényszerű hallgatása egybekeveredett olyan emberek korlátolt vagy gyáva gondolkodásával, akik nem értek meg ezekre a nézetekre, akik lényegében nem voltak pártemberek.

Oh, átkos idők, az ezópuszi beszéd, az irodalmi szolgaság, a rabszolganyelv, a szellemi jobbság kora! A proletariátus véget vetett ennek az aljasságnak, amelytől fulladozott minden, ami eleven és friss volt Oroszországban. De a proletariátus egyelőre még csak félszabadságot vívott ki Oroszországnak.

A forradalom még nem ért véget. A cárizmus *már nem bírja* legyőzni a forradalmat, a forradalom viszont *még nem bírja* legyőzni a cárizmust. S olyan korban élünk, amikor mindenütt és mindenben megmutatkozik a nyílt, becsületes, egyenes, következetes pártosságnak ez a természetellenes párosulása a földalatti, leplezett, „diplomatikus”, ravasz „legalitással”. Ez a természetellenes párosulás meglátszik a mi újságunkon is: bármennyit élcelődik is Gucsikov úr a szociáldemokrata zsarnokságon, amely megtiltja a burzsoá-liberális, mérsékelt újságok kinyomtatását, ez mit sem változtat a tényen, a „Proletarij”, az Oroszországi Szociáldemokrata Munkáspárt központi lapja mégiscsak kívül reked az *önkényuralmi*—rendőri Oroszország kapuin.

De akárhogy is van, ez a félforradalom arra kötelez mindnyájunkat, hogy haladéktalanul fogjunk hozzá a dolgok újjárendezéséhez. Az irodalom most, még „legálisan” is, 9/10 részében pártos irodalom lehet. Az irodalomnak pártos irodalomná kell válnia. Ellentétben a polgári erkölcsökkel, ellentétben a vállalkozói, kalmárszellemű polgári sajtóval, ellentétben a polgári irodalmi karrierizmussal és individualizmussal, az „úri anarchizmussal” és a nyereszkeskedéssel — a szocialista proletariátusnak a *pártos irodalom* elvét kell hirdetnie, ezt az elvet kell kifejlesztenie és a lehető legteljesebb és legtisztább formában valóra váltania.

Mi a lényege ennek az elvnek, a pártos irodalom elvének? Az, hogy a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csoportok nyereszkesedésének eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy. Le a pártatlan írőkkel! Le az irodalmi übermenschekkel! Az irodalmi munka legyen *része* az egyetemes proletár munkának, legyen „kereke és csavarja” az egyetlen egységes, nagy szociáldemokrata gépezetnek, amelyet az egész munkásosztály egész tudatos élcsapata mozgat. Az irodalmi munkának a szervezett, egységes szociáldemokrata pártmunka alkotórészévé kell válnia.

„Minden hasonlat sántít”, tartja egy német közmondás. Sántít az enyém is, amikor az irodalmat csavarhoz, az eleven mozgalmat gépezethez hasonlítom. Sőt, talán akadnak hisztérikus intellektuelek, akik feljajdulnak az ilyen hasonlat hallatára, mondván, hogy ez lealacsonyítja, megöli, „bürokratizálja” a szabad eszmei harcot, a kritika szabadságát, az irodalmi alkotás szabadságát stb., stb. De minden ilyen jajgatás lényegében csak a burzsoá intellektuel individualizmus megnyilatkozása. Nem vitás, az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják, hogy a többség uralkodjon a kisebbségen. Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak. Ez mind vitathatatlan, de mindez csak azt bizonyítja, hogy a proletariátus pártmunkájának irodalmi részét nem lehet sablonosan azonosítani a proletariátus pártmunkájának más részeivel. Mindez korántsem dönti meg azt a burzsoázia és a polgári demokrácia számára idegen és furcsa tételt, hogy az irodalmi munkának mindenképpen, feltétlenül szorosan össze kell fonódnia a szociáldemokrata pártmunka más területével. Az újságoknak az egyes pártszervezetek szerveivé kell válniuk. Az íróknak feltétlenül valamelyik pártszervezethez kell tartozniuk. A kiadó-vállalatoknak és a lerakatoknak, az üzleteknek és az olvasótermeknek, a könyvtáraknak és a különféle könyvesboltoknak a pártnak alárendelt és a pártnak számadással tartozó intézményekké kell válniuk. Ezt az egész munkát a szervezett szocialista proletariátusnak szemmel kell tartania, az egészet ellenőriznie kell, ebbe az egész munkába, kivétel nélkül minden mozzanatába bele kell vinnie az eleven proletár munka eleven szellemét, hogy ezzel teljesen kihúzza a talajt az alól a régimódi, félig oblomovi, félig kalmárszellemű orosz elv alól, hogy az író frogat, az olvasó olvasgat.

Nem állítjuk persze, hogy az ázsiai cenzúra és az európai burzsoázia által megrontott irodalom ily módon egyik napról a másikra átalakulhat. Észünk ágában sincs valamilyen kaptafa-rendszert hirdetni, vagy azt hangoztatni, hogy a feladat megoldható néhány határozattal. Nem, ezen a területen lehet a legkevésbé szó sematizálásról. A fontos az, hogy egész pártunk, Oroszország egész öntudatos szociáldemokrata proletariátusa felismerje ezt az új feladatot, hogy ezt világosan felvesse és mindenütt hozzájárasson megoldásához. Amikor most végre leráztuk a hűbéri cenzúra igáját, nem akarjuk, de nem is fogjuk fejünket a burzsoá kalmár irodalmi viszonyok igájába hajtani. Szabad sajtót akarunk és fogunk is teremteni, mégpedig nemcsak olyan értelemben szabad sajtót, hogy szabad a rendőrségtől, hanem olyan értelemben is, hogy nem függ a tőkétől és mentes a karrierizmustól; — sőt, olyan értelemben is, hogy mentes a burzsoá-anarchista individualizmustól.

Ez utóbbi szavak paradoxonnak tűnnek, vagy mintha gúnyolni akarnók az olvasót. Hogyan? — kiált fel esetleg valamelyik intellektuel, a szabadság valamelyik heves bajnoka. Hogyan! Önök azt akarják, hogy egy annyi finomságot, individualitást igénylő munkaterületen, mint amilyen az irodalmi alkotás, a kollektivitás elve érvényesüljön! Önök azt akarják, hogy a munkások szótöbbséggel döntsének a tudomány, a filozófia, az esztétika kérdéseiben! Önök tagadják a teljesen individuális szellemi alkotás teljes szabadságát!

Nyugodjanak meg, uraim! Először is, a párt irodalmáról van szó, és arról, hogy ezt az irodalmat a párt ellenőrzése alá helyezzük. Mindenki szabadon írhat és mondhat, amit akar, a legcsekélyebb korlátozás nélkül. De minden szabad egyesülésnek (többek között a pártnak) megvan a joga arra is, hogy kizárja azokat a tagokat, akik a párt cégéret pártellenes nézetek hirdetésére használják fel. Legyen teljes szólás- és sajtószabadság. De legyen teljes egyesülési szabadság is. A szólásszabadság nevében meg kell adnom neked a teljes jogot arra, hogy kiálts, hazudj és írj, amit akarsz. Neked ellenben az egyesülési szabadság nevében meg kell adnod nekem azt a jogot, hogy egyesüljek emberekkel, akik ilyen vagy amolyan szellemben beszélnek, vagy különválnak tőlük. A párt önkéntes egyesülés, amely elkerülhetetlenül széthullana, előbb eszmeileg, s azután gyakorlatilag is, ha nem tisztítaná meg sorait olyan tagoktól, akik pártellenes nézeteket hirdetnek. Hogy mi pártos és mi pártellenes, ezt a pártprogram, a párt taktikai határozatai és szervezeti szabályzata, s végül a nemzetközi szociáldemokráciának, a proletariátus nemzetközi önkéntes egyesüléseinek tapasztalatai határozzák meg; a proletariátus mindig bevesz pártjába egyes nem egészen következetes, nem egészen tisztán marxista, nem egészen odaváló elemeket vagy áramlatokat, de bizonyos időközökben mindig meg is „tisztítja” pártját. Így lesz ez nálunk is, uraim, a polgári „szabad kritika” pártolói, a pártan belüli: a párt most minálunk egyszerre tömegpárttá válik, éppen most térünk át éles fordulattal a nyílt szervezetre, most elkerülhetetlenül sok következetlen (marxista szempontból következetlen) ember csatlakozik hozzánk, talán még néhány hívő keresztény, néhány misztikus is. Erős a gyomrunk, kemény marxisták vagyunk. Megemésztjük ezeket a következetlen embereket. Ha a pártban megvan a gondolkodás szabadsága és a kritika

szabadsága, attól még sohasem feledkezünk meg az embereknek arról a szabadságjogáról, hogy pártoknak nevezett szabad egyesülésekbe csoportosuljanak.

Másodszor, burzsoá individualista uraim, meg kell mondanunk önöknek, hogy az abszolút szabadságot hirdető minden szónoklatuk merő képmutatás. Abban a társadalomban, amely a pénz hatalmán alapul, amelyben a dolgozók tömegei nyomorognak, a gazdagok maroknyi csoportja meg élésködik, nem lehet valóságos, tényleges „szabadság”. Független-e ön, író uram, polgári kiadójától, polgári közönségétől, amely azt kívánja öntől, hogy pornográfiát nyújtson szóban és képen, s prostitúciót a „szent” művészet „kiegészítéseként”? Ez az abszolút szabadság nem egyéb, mint polgári vagy anarchista frázis (mert az anarchizmus mint világnézet visszajára fordított polgári felfogás). Lehetetlenség, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanakkor független legyen ettől a társadalomtól. A polgári író, festő, színész szabadsága csak álcázott (vagy képmutatón takargatott) függőség, hiszen mindegyikük függ a pénzeszsáktól, attól, aki megvásárolja, aki kitarja.

Es mi, szocialisták leleplezzük ezt a képmutatást, letépjük a hamis cégeceket — nem azért, hogy minden osztályjellegtől mentes irodalmat és művészetet teremtsünk (ez csak az osztály nélküli szocialista társadalomban lesz majd lehetséges), hanem azért, hogy a szabadnak hazudott, valójában azonban a burzsoáziához kötött irodalommal szembeállítsuk a valóban szabad, *nyíltan* a proletariátushoz kötött irodalmat.

Ez szabad irodalom lesz, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés toboroz majd újabb meg újabb erőket soraiba. Ez szabad irodalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt, nem az unatkozó és az elhajasodástól szeszvedő „felső tízezret” fogja szolgálni, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit: az ország színe-virágát, erejét, jövődjét. Ez szabad irodalom lesz, amely az emberiség forradalmi gondolatának legújabb eredményeit megtermékenyíti a szocialista proletariátus tapasztalataival és eleven munkájával, amely állandó kölcsönhatást teremt a múlt tapasztalatait (a szocializmusnak primitív, utópisztikus formáiból való kifejlődését betetőző tudományos szocializmus) és a ma tapasztalatait (a munkás elvtársak mostani harca) között.

Munkára hát, elvtársak! Nehéz és új, de nagy és hálás feladat vár ránk: meg kell szerveznünk egy széles körű, sokoldalú, sokrétű irodalmat, amely szoros és elszakíthatatlan kapcsolatban van a szociáldemokrata munkásmozgalommal. Az egész szociáldemokrata irodalomnak pártos irodalomná kell válnia. Minden újságnak, folyóiratnak, kiadváallatnak stb. haladéktalanul hozzá kell fognia az újjászervezés munkájához, és olyan körülmények előkészítéséhez, amelyek között valamennyi, ilyen vagy amolyan alapon teljesen valamelyik pártszervezethez tartozik majd. Csak így lesz módja arra, hogy a polgári társadalom keretein belül is kitépje magát a burzsoázia rabságából és egybeolvadjon a valóban haladó és következetes forradalmi osztály mozgalmával.

(V. I. Lenin: *Művészetről, irodalomról*. Bp. 1966. 42—47.)

V. I. LENIN — A. M. GORKIJNAK 1908.

Véleményem szerint egy művész minden filozófiából sok hasznot meríthet. Végül teljesen és feltétlenül egyetérték azzal, hogy a művészi alkotás kérdéseiben Ön a legilletékesebb, és hogy ha *efféle* nézeteket merít művészi tapasztalataiból, vagy pedig *egy akár idealisztikus filozófiából is*, olyan eredményekre juthat, amelyek óriási hasznot hajthatnak a munkáspártnak.

*

Ezerszeresen igaza van abban, hogy rendszeres harcot kell folytatni a politikai dekadencia, a renegátság, a siránkozás stb. ellen. Ami a „társadalmat” és az „ifjúságot” illeti, nem hiszem, hogy különbözne a véleményünk. Pártunkban csökken az értelmiségiek jelentősége: mindenünnen olyan híreket kapunk, hogy az értelmiség menekül a pártból. Hadd menjen isten hírével az ilyen szemétnépség. A párt megtisztul a kispolgári szennytől. A munkások erősebben látnak neki a munkának. Megnövekszik a hivatásos munkásforradalmárok szerepe. Mindez csodálatos, és biztos vagyok benne, hogy az Ön „rúgásait” is ebben az értelemben kell felfogni.

Most — hogyan hassunk, milyen „irodalmat csináljunk”? A gyűjteményeket csináljuk vagy a „Proletarij”-t? Persze a legkönnyebb volna ezt válaszolni: nem vagy, hanem és. E válasz teljesen kifogástalan, csak nem valami praktikus. Legális gyűjteményekre magától értetődően szükség van; pétervári elvtársaink verejtékes munkával dolgoznak kiadásukon, s én is ezt tettem London után, míg Kvakalában rostokoltam. Ha lehet, minden erőt latba kell vetni, hogy támogassuk őket és folytassuk ezeket a gyűjteményeket.

De a Londontól 07. XI-ig eltelt idő (fél év!) tapasztalatai meggyőzték arról, hogy rendszeres legális irodalmat most nem lehet teremteni. Meggyőződéseim, hogy a pártnak most egy szabályos időközökben megjelenő politikai lapra, a bomlás és a csüggedés ellen következetesen és keményen harcoló pártlapra, politikai újságra van szüksége. Az oroszországiak közül sokan nem bíznak a külföldi lapban. Ez azonban hiba, s kollégiumunk nem véletlenül hozott olyan határozatot, hogy a „Proletarij”-t át kell költöztetni ide. Szó se róla — nem könnyű ismét megszervezni, megindítani, új életre keltetni. De ezt meg kell tenni, és meg is fogjuk tenni.

Miért ne legyen benne irodalmi kritika is? Kevés a hely? Persze nem tudom, hogy Ön milyen rendszer szerint dolgozik. Sajnos, találkozásaink alkalmával inkább csak csevegésre volt módunk, komoly beszélgetés helyett. Ha nem fülük a foga hozzá, hogy rendszeres időközökben (egy-kéthetenként) egy-egy rövidebb lélegzetű kurta cikket írjon, ha szívesebben dolgozik nagyobb műveken — természetesen eszem ágában sincs azt ajánlani, hogy szakítsa félbe. A nagyobb munkának több a haszna!

De ha van kedve együtt dolgozni velünk egy politikai lapban is, miért ne folytatná, miért ne honosítaná meg azt a műfajt, amelyet *Jegyzetek a kispolgárságról* című írásával kezdett el a „Novaja Zsizny”-ben, mégpedig szerintem jól! „Előre megfontolt szándékkal” írtam Önnek erről mindjárt az egyik első levelemben, gondolván, ha pedzi, úgyis kap rajta. S az a benyomásom, hogy legutóbbi levelében ezt meg is teszi. Vagy tévedek? Rengeteget nyerne a pártmunka is olyan újsággal, amely nem olyan egyoldalú, mint volt és rengeteget nyerne az irodalmi munka is, ha szorosabb kapcsolatba kerülne a pártmunkával, ha rendszeresen, szüntelenül hatna a pártra! Mindez azért kell, hogy ne csak „rajtaütéseket” hajtsunk végre, hanem általános támadást az egész vonalon, megállás és szünet nélkül, s hogy a bolsevik szociáldemokraták ne csak elvéve támadjanak mindenféle bárgyú alakokat, hanem mindent meghódítsanak, miként a japánok elhódították Mandzsúriát az oroszoktól.

A három téma közül (filozófia, irodalmi kritika és a jelenlegi taktika), amelyeket a gyűjteményekbe szán, egy és fél bekerülne a politikai lapba, a „Proletarij”-ba: a jelenlegi taktika és az irodalmi kritikának nagyobbik fele. Ugyan mi hasznuk azoknak a speciális, terjedelmes irodalmi — kritikai cikkeknek, amelyeket a különböző félig pártos és párton kívüli folyóiratokban szórnak el! Jobb lenne, ha megpróbálnánk tovább menni egy lépéssel ennél a régi intellektuel, úri allünnél, vagyis megpróbálnánk szorosabban összekapcsolni az irodalmi kritikát a pártmunkával, a párt vezetésével. Így tesznek a felnőtt európai szociáldemokrata pártok. Így kell tennünk nekünk is, és nem szabad megijednünk az ilyen irányú együttes újságírói munka első lépéseinek nehézségeitől.

A nagyobb irodalmi — kritikai munkák helye könyvekben, részint pedig a folyóiratokban van.

A pártmunkához kapcsolódó rendszeres, periodikus, politikai lapba való cikkeket írni abban a szellemben, ahogy a „Novaja Zsizny”-ben elkezdte — van-e kedve ehhez vagy sem?

(V. I. Lenin: *Művészetről, irodalomról*. Bp. 1966. 89.; Lenin—Gorkij: *Levelek, visszaemlékezések*. Bp. 1959. 19—21).

V. I. LENIN: A KOMMUNISTA INTERNACIONÁLÉ I. KONGRESSZUSA 1919.

A „sajtószabadság” szintén egyik fő jelszava a „tisztá demokráciának”. Ennek ellenére a munkások tudják, valamennyi ország szocialistái pedig milliószor elismerték, hogy ez a szabadság család mindaddig, amíg a legjobb nyomdák és a legnagyobb papírkészletek a kapitalisták kezében lesznek, amíg a sajtó a tőke hatalmában van, és ez a hatalom az egész világon annál világosabban, élesebben és cinikusabban nyilvánul meg, minél fejlettebb a demokratizmus és a köztársasági rendszer, mint például Amerikában.

Hogy ki lehessen vívni a dolgozók, a munkások és parasztok számára a valódi egyenlőséget és az igazi demokráciát, előbb meg kell fosztani a kapitalistákat attól a lehetőségtől, hogy írókat fogadjanak szolgálatukba, hogy összevásárolhassák a kiadványokat és megvesztegethessék az újságokat, ehhez pedig meg kell dönteni a tőke igáját, meg kell dönteni a kizsákmányolókat és meg kell törni ellenállásukat. A kapitalisták mindig „szabadságnak” nevezték azt, hogy a gazdagoknak szabadságukban áll gazdagodni, a szegényeknek pedig szabadságukban áll éhen halni. A kapitalisták sajtószabadságnak azt nevezik, hogy a gazdagoknak szabadságukban áll megvesztegetni a sajtót, hogy szabadságukban áll vagyonukat az úgynevezett közvélemény gyártására és hamisítására felhasználni. A „tisztá demokrácia” védelmezői a valóságban megint csak a legszenyesebb és legmegvásárolhatóbb rendszer védelmezőinek bizonyultak, amelyben a gazdagok uralkodnak a tömegek felvilágosításának eszközein; népcsalóknak bizonyultak, akik tetszetős, szép és velejükig hazug frázisokkal vonják el a népet attól a konkrét történelmi feladattól, hogy felszabadítsa a sajtót a tőke jármá alól. Igazi szabadság és egyenlőség abban a rendszerben lesz, amelyet a kommunisták építenek, s amelyben nem lehet majd más rováására meggazdagodni, nem lesz meg az objektív lehetősége annak, hogy a sajtót közvetlenül vagy közvetve a pénz hatalmának vessék alá, nem lesz akadálya annak, hogy minden dolgozónak (vagy a dolgozók tetszés szerinti számú csoportjának) egyenlő joga legyen a társadalom tulajdonát képező nyomdák és papír felhasználására és hogy éljen ezzel a jogával.

(V. I. Lenin: *Művészetről, irodalomról. Bp. 1966. 369—370.*)

V. I. LENIN: A PROLETÁRKULTÚRÁRÓL 1920.

A határozati javaslat:

1. A Munkás-Paraszt Szovjetköztársaságban a népművelésügy egész szervezetét, mind a politikai felvilágosítás terén általában, mind pedig különösen a művészet területén, át kell hatnia a proletárkultúra céljainak sikeres megvalósításáért, vagyis a burzsoázia megdöntéséért, az osztályok megszüntetéséért, az ember ember által való bármiféle kizsákmányolásának kiküszöböléséért folyó proletár osztályharc szellemének.

2. Ezért a proletariátusnak mind élcsapata, a kommunista párt által, mind általában a legkülönbébb proletárszervezetek egész tömege által, a legtevékenyebben és legdöntőbb módon kell részt vennie a népművelésügy minden területén.

3. A legújabb kori történelem minden tapasztalata, különösképpen pedig a világproletariátusnak a Kommunista Kialtvány megjelenése óta folytatott több mint félszázados forradalmi harca, vitathatatlanul bebizonyította, hogy a forradalmi proletariátus érdekeit, álláspontját és kultúráját csakis a marxista világszemlélet fejezi ki helyesen.

4. A marxizmus mint a proletariátus forradalmi ideológiája által tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezeréves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon és ebben az irányban továbbfolytatott, a proletárdiktatúra mint a minden kizsákmányolás ellen folyó végső harc gyakorlati tapasztalatai által megihletett munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének.

5. A proletkult Összoroszkongresszusa következetesen kitart e mellett az elvi álláspont mellett, és mint elméletileg helytelent és gyakorlatilag károsat a leghatározottabban elutasít minden olyan kísérletet, hogy saját külön kultúrát eszeljünk ki, hogy bezárkózzunk saját külön szervezeteinkbe, hogy különválassuk a Közkultúrásügyi Népbiztosság és a Proletkult munkaterületét, vagy autonómiát biztosítsanak a Proletkultnak a Közkultúrásügyi Népbiztosság intézményein belül stb. Ellenkezőleg, a kongresszus a Proletkult minden szervezetének feltétlen köteletségévé teszi, hogy teljesen a Közkultúrásügyi Népbiztosság intézményeinek hálózatához tartozó egyik kiegészítő szervnek tekintse magát és a Szovjethatalom (különösen a Közkultúrásügyi Népbiztosság) és az Oroszkongresszusi Kommunista Párt közös vezetése alatt valósítsa meg feladatait mint a proletárdiktatúra feladatainak egyik részét.

(V. I. Lenin: *Művészetről, irodalomról. Bp. 1966. 462—463.*)

KLARA ZETKIN: VISSZAEMLEKEZÉS LENINRE

1924.

Leninnek a jelenkori irodalomtudományra vonatkozó hagyatéka semmiképp sem akadémikus. Számára a művészet sohasem volt öncélú; mint fentebb láttuk, Lenin a „... tömegek érzelmenek, gondolkodásának és akaratának egyesítését, a tömegek buzdításának” feladatát állította az írók elé. Lenin ezért a küzdő, pártos irodalomért harcolt hatalmas energiával.

E harc kitűnő bizonyítéka az első forradalomra vonatkozó *A párt szervezete és a pártos irodalom* (1905) c. cikke. A cikk megírásával rendszerezni kívánta a párt politikai irodalmát és publicisztikáját, tudományos kiadványait stb. Természetesen, a cikk objektív jelentősége túllépi e kereteket, és Lenin ítélete tökéletesen alkalmazható a kor egész szépirodalmára. „Az irodalom — írta Lenin — most még »legális« is, 9/10 részében pártos irodalom lehet. Az irodalomnak pártos irodalommal kell válnia. Ellentétben a polgári erkölcsökkel, ellentétben a vállalkozó kalmárszellemű polgári sajtóval, ellentétben a polgári irodalmi karrierizmussal és individualizmussal, az »úri anarchizmussal« és a nyereszkeskedéssel — a szocialista proletariátusnak a pártos irodalom elvét kell hirdetnie, ezt az elvet kell kifejlesztenie, és a lehető legteljesebb és legtisztább formában valóra váltania. Mi a lényege ennek az elvnek, a pártos irodalom elvének? Az, hogy a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csoportok nyereszkesedésének eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől magánügy. Le a pártatlan írókkal! Le az irodalmi übermenschekkel! Az irodalmi munka legyen része az egyetemes proletármunkának, legyen kereke és csavarja az egyetlen egységes, nagy szociáldemokrata gépezetnek, amelyet az egész munkásosztály egész tudatos élcsapata mozgat. Az irodalmi munkának a szervezett, tervszerű, egységes szociáldemokrata pártmunka alkotórészévé kell válnia.”

(Клара Цеткин „Воспоминания о Ленине”. М. 1955, 13. Госполитиздат)

OSZIP BRIK: BRJUSZOV LENIN ELLEN

1926.

1905 novemberében a Novaja Zsizny 12. számában jelent meg Lenin cikke *A párt szervezete és a pártos irodalom* címmel.

Lenin úgy véli, hogy a kiharcolt viszonylagos szólásszabadság körülményei között a szociáldemokrata pártirodalom, mely eddig illegális volt, 9/10 részben legalizálódhat; cikkében a legális pártirodalom és a pártszervezet kölcsönös összefüggését vizsgálja.

Az illegális sajtó helyzete egyszerű volt. „Az egész illegális sajtó párt-sajtó volt, olyan szervezetek adták ki és olyan csoportok irányították, amelyek valamilyen módon kapcsolatban álltak a gyakorlati pártmunkások csoportjaival.”

A kapcsolat közvetlen és szoros volt.

A legális helyzetre való áttéréskor, a szociáldemokrata irodalom tömeges növekedése mellett ez a kapcsolat meglazult és fennállt az a veszély, hogy a szociáldemokrata irodalmi tevékenység elszakad a párt gyakorlati szervezőmunkájától.

Ezért mondja Lenin: „az irodalomnak összproletár ügyé kell válnia... a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csoportok nyereszkesedésének eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy.”

Lenin előre látja az ellenvetéseket, még egyszer hangsúlyozza: „Nem vitás, az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják, hogy a többség uralkodjon a kisebbségen... a proletariátus pártmunkájának irodalmi részét nem lehet sablonosan azonosítani a proletariátus pártmunkájának más részeivel... az irodalmi munkának mindenképpen, feltétlenül szorosan össze kell fonódnia a szociáldemokrata pártmunka más területeivel.”

De a „szabadság heves bajnokait” ez nem elégítette ki és teljes erővel tiltakoztak a valóban szabad irodalom lenini értelmezése ellen. E tiltakozás kifejezője Valerij Brjusov volt, aki a „Veszü” következő számában (1905/11.) jelentette meg válaszcikkét, *Szólás-szabadság* címen.

Brjusov idézi Lenin szavait az irodalmi tevékenység pártellenőrzéséről, majd felkiált: „Ez legalább őszinte beismerés. Lenin urat nem lehet bátortalanságért elmarasztalni. Eljut gondolatainak végső következtetéséig; de szavaiban a szabadság igaz szeretete a legkevesebb.” Brjusov nem érti, miért nevezi Lenin „a proletariátushoz nyíltan kötött” irodalmat „igazán szabadnak. Miért szabadabb az, mint a burzsoá irodalom?”

Brjusov szerint: „egyik irodalom sem szabad. Az egyik *titokban* a burzsoáziához, a másik *nyíltan* a proletariátushoz kötött. Az utóbbi fölényét rabságának nyíltabb bevallása, nem pedig nagyobb szabadsága mutatja. . . Ha egyet is értünk azzal, hogy a proletárok közös ügye igaz ügy, a pénzeszsák meg valami szegényletes dolog, vajon ez változtat-e a függőség mértékén? A bölcs Platon rabszolgája mégiscsak rabszolga és nem szabad ember volt.”

„Elképzelésünk szerint — mondja Brjusov — a »szólásszabadság« elválaszthatatlanul összefügg az ítéletmondás szabadságával és más meggyőződésének tiszteletben tartásával. . . számunkra mindennél drágább a kutatás szabadsága, még akkor is, ha ez hitünk és ideáljaink összeomlásához vezethet.”

Lenin azt állítja, hogy az egész polgári irodalom a burzsoázia rabja. Brjusov tiltakozik ez ellen. Ő a szimbolista írókat következetes szabadságharcosoknak tartja.

„Azt hiszem, erre a kérdésre nem egy ember bátor meggyőződéssel azt felelné: »Persze, hogy szabadok vagyunk.« Hisz talán nem írt Arthur Rimbaud verseket, mikor sem burzsoá, sem más kiadója, sem közönsége nem volt, amely »pornográfiát« vagy valami egyebet igényelt volna tőle? Vagy nem festett tán képeket Paul Gauguin, amelyeket aztán a különbözö zsúrik makacsul elutasítottak, sőt a művész haláláig vevőjük sem akadt? És tán az »új művészet« tucatnyi mestere nem őrizte meg eszményeit annak ellenére, hogy ezért a társadalom valamennyi osztálya megvetette?”

„Egyetlen feladatukat — írja Brjusov az orosz szimbolistákról — abban látták, hogy a burzsoá társadalomban valósítsák meg a művészet »teljes« szabadságát.”

Ezért Leninhez fordulva Brjusov köteletségének tartja, hogy kijelentse: „Míg ön és társai a jelenlegi »igazságtalan és csúnya« rendszer ellen hadakoznak, készek vagyunk önökkel tartani, szövetségesek vagyunk. Amint azonban magát a meggyőződés szabadságát sértik meg, azonnal elhagyjuk az önök zászlaját. »A szocdem Korán« épp úgy idegen nekünk, mint az »önkénti Koránja.« És ha önök kész formulákba vetett hitet követelnek tőlünk, ha úgy vélik, hogy az igazságot már nem kell keresni, mert azt önök már megtalálták, — úgy önök a haladás ellenségei, a mi ellenségeink.”

A történelem megváltoztatta Brjusov véleményét. Ugyanaz az októberi fordulat, melyet olyan reműlettel vártak a „szabadság heves bajnokai”, Brjusovot a lenini párt soraiba vonzotta. Megértette, miért mondta Lenin, hogy a proletariátussal való nyílt kapcsolat az igazi szabadságot jelenti.

De azok a gondolatok, melyeket annak idején Brjusov kifejtett, még ma is élnek. Szovjet-Oroszországban is. . . És a burzsoá individualizmus mikróbáival együtt még a fiatal proletár irodalmárok gondolkodását is fertőzik. Felütötték fejüket „az alkotás szabadságáról” szóló ábrándok. Ebből fakad Jeszenyin kultusza. Legyen ez „a kocsmá szabadsága”, legyen a huligáné, legyen az önként választott halálé, bármi legyen is, csak „szabadság”.

Ez nagyon veszélyes. Érdemes komolyan beszélni róla. Nem szabad legyinteni: „burzsoá csökevény.” Igen — burzsoá csökevény. De mivel magyarázható, hogy ez a burzsoá csökevény olyan élőnek, aktívnek bizonyult, hogy a delírium tremenset is meg tudta tenni a hön áhított szabadság szimbólumául?

Ennek két oka van. Az első, az alapvető — létünk 90%-ban kispolgári-burzsoá körülményei.

Lenin figyelembe vette ezt a körülményt. „Nem állítjuk persze, hogy az ázsiai cenzúra és az európai burzsoázia által megrontott irodalom ily módon egyik napról a másikra átalakulhat. Eszünk ágában sincs valamilyen kaptafa-rendszert hirdetni vagy azt hangoztatni, hogy a feladat megoldható néhány határozattal. . . nehéz és új, de nagy és hálás feladat vár ránk. . .”

A feladat nehéz. Nem lehet egyszerre megoldani. Ez magyarázza, hogy a burzsoá csökevény még mindig él. De ha még él, ez azt jelenti-e, hogy fokozatosan elhal? Nem. Tehát van még valamilyen ok, létünk kispolgári meghatározottságán kívül, ami megnehezíti a harcot ezzel a burzsoá csökevénnel.

Ez az ok az ügyetlenség, mely még oly gyakran jellemzi nálunk a proletár irodalom ügyének szervezését. Sokszor épp azt tesszük, amit az irodalommal nem szabadna, s amire Lenin szükségesnek tartotta, hogy külön rámutasson.

Nálunk megtalálható a mechanikus igazolás is, a nivellálás is, az egyéni kezdemé-

nyezés korlátozása, a szematizmus és a sablonos azonosítás is, de a körlevelek és határozatok mindenhatóságába vetett abszolút hit is.

Nos épp ezért nemcsak a burzsoá irodalom hírhedt reneszánsza, hanem a saját hibánk is szüli a hanyatló ábrándokat a „szólasszabadságról”, az alkotói szabadságról és a szomorú elmélkedéseket, a „böles Platon rabszolgájáról”.

Fokozott figyelmet kell erre fordítani. Újra és újra jól emlékeztetbe kell vésnünk Lenin szavait: „... az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják, hogy a többség uralkodjon a kisebbségen. Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni az egyéni kezdeményezésnek, az egyéni hajlamoknak, teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak... ezen a területen lehet szó a legkevésbé szematizálásról.”

(На литературном посту, 1926. 5—6., 28—30.)

N. KRUPSZKAJA E. BUZKOVA KÉZIRATÁRÓL 1937.

Lenin irodalomtudományi tárgyú megállapításait össze kell gyűjteni, e megjegyzések gyűjteményére szükség van. Egy s más történt e téren, de természetesen fontos lenne még egy, az irodalomoktatás szemszögéből válogatott gyűjtemény összeállítása.

Az a lényeg, hogy ne csak idézzük Lenint, hanem megmutassuk, milyen következtetéseket kell levonnia az irodalomoktatónak egyik vagy másik megállapításból.

Úgy vélem, Lenin megállapításait történeti sorrendben kellene közölni.

A 60—70-es évek irodalma, az „Iszkra” költői, Nyekraszov, Scesedrin, a kritikusok — Csernisevskij, Piszarjev, Belinszkij, Dobroljubov, Herzen — igen nagy hatással voltak Leninre.

A rájuk vonatkozó megállapításokról kellene szólnia a gyűjtemény első részének, előljáróban jellemezve a kort, s azt a hatást, melyet az adott időszak írói az ifjúságra gyakoroltak.

Ezután Gleb Uszpenszkijről és Lev Tolsztojról.

Majd pedig a modern írókról.

Meg kell jelölni, milyen alkalomból, mely események kapcsán íródott az illető cikk.

Lenin *A proletár kultúráról*, *A párt szervezete és a pártos irodalom*, valamint *Az ifjúsági szervezet feladatairól* c. cikkei nem szépirodalmi művekre vonatkoznak. Az irodalomoktatónak ismernie kell őket, de általában ismernie kell Lenin műveit, ha igazán meg akarja érteni a szépirodalomra vonatkozó megállapításait.

Az ön cikkével nem értek egyet.

Nem pusztán idézetek sorát kell közölni (akkor már helyesebb teljes egészükben idézni a megfelelő cikkeket), hangsúlyozva azok jelentőségét, hanem Lev Tolsztoj műveiből vett példákkal illusztrálni őket, segíteni a tanulóknak, hogy Lenin útmutatása szerint jobban megértsék Tolsztojt.

Meg kell fejteni a tanulók számára Lenin megállapításait.

(Дружба народов, 1960. 4. 195.)

A. IJEZUITOV: TÖRTÉNETI SZEMLELET ÉS PÁRTOSSÁG

1.

A pártos irodalom fogalma Lenin munkáiban kettős jelentéssel szerepel. Olyan irodalom, amely közvetlenül a bolsevik párt elméleti, politikai és szervezeti kérdéseinek kidolgozásával és terjesztésével foglalkozik és általában olyan irodalom, többek között szépirodalom, amely elsősorban a kommunista eszményekkel áll szoros kapcsolatban. Annak ellenére, hogy a pártosság elvének ideológiai magja egységes, valamint a kétféle irodalom nem választható el egymástól, helytelen lenne, ha megfedkeznenék sajátos jellegükről. Még mindig nem vesszük kellően figyelembe, hogy a szépirodalom pártosságáról szóló lenini tanítás, amely belső tartalmát tekintve kerek egészet alkot, sokvetületű,

sokoldalú, dialektikusan összetett. A különböző történelmi feltételektől és a kor különböző feladataitól függően Lenin az egymással kapcsolatos momentumok közül mást és mást hangsúlyozott.

Az 1895-ben írt *A narodnyikság gazdasági tartalma és bírálata Sztruve úr könyvében* (A marxizmus tükröződése a polgári irodalomban) c. munkájában az objektívizmusnak és a marxizmusnak mint nézetrendszereknek a különbségeit vizsgálva a következőket írta: „... a materializmus, hogy úgy mondjuk, magában foglalja a pártosságot, amely arra kötelez, hogy az események minden megítélésében közvetlenül és nyíltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport álláspontjára helyezkedjünk.”¹ *Melyik örökségről mondunk le* c. művében (1898) ezt az elvi álláspontot Lenin a következőképpen fejti ki: „Ha egy bizonyos tan azt követeli minden egyes közéleti embertől, hogy kénytelen legyen objektivitással elemezze a valóságot és az ennek a valóságnak a talaján a különböző osztályok között kialakult viszonyokat — akkor hogy a csodában lehet levonni ebből azt a következtetést, hogy a közéleti embernek nem szabad rokonszenveznie az egyik vagy a másik osztállyal, mert ez »nem illik« hozzá? Kötelességről itt még csak beszélni is neveléses, mert hiszen nincs olyan élő ember, aki az egyik vagy a másik osztály mellé ne állna (mihelyt megértette az osztályok kölcsönös viszonyát), ne örülne az adott osztály sikerének, ne keseredne el balsikerei miatt, ne háborodna fel azokon, akik ellenségei ennek az osztálynak, akik maradi nézeteik terjesztésével hátráltatják ennek az osztálynak a fejlődését, stb., stb.”²

A kilencvenes években, amikor az irodalom különösen élénken és közvetlenül foglalkoztatta Lenint abból a szempontból, hogy mennyire objektíven, hűen és pontosan tükrözi és ítéli meg az életet, Lenin a pártosságot az ember nyílt, meghatározott osztály-állásfoglalásaként vizsgálta. Az az író tudja a legobjektívebben, leghívebben tükrözni, felfogni és megítélni a környező világot, aki nyíltan, megalkuvás nélkül elfogadta a proletariátus álláspontját. Az író állásfoglalása logikai eredetű ugyan (az embernek feltétlenül valamely osztály pártjára kell állnia, mihelyt megértette kölcsönös viszonyukat), de Lenin szerint a valóság szintetikus megítélését jelenti, így emocionális-esztétikai megítélését is. (Lenin az öröm, elkeseredés, felháborodás érzéséről beszél, amelyet feltétlenül át kell, hogy éljen az az ember, aki egy bizonyos meghatározott osztály mellett foglal állást.) A pártosság mint szintetikus ítélet ilymódon esztétikai aspektussal rendelkezik, az esztétikai ítélet pedig, mint a „valóság minden megítélése”, pártos, azaz egy meghatározott társadalmi csoport állásfoglalásából következik.

A kilencvenes években a pártosság úgy szerepel Leninnél, mint az író és egy meghatározott osztály *eszméi* kapcsolatának problémája. *A gazdasági romanticizmus jellemzéséhez* c. munkájában (1897) Lenin nem véletlenül idézi Marxnak azokat a szavait a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* c. művéből, amelyek hangsúlyozzák, hogy egy osztály irodalmi képviselőinek gondolkodása nem léphet túl azokon a korlátokon, amelyeken az osztály politikai képviselőinek tevékenysége nem lép túl. Ezért az írók az elméletben ugyanazokhoz a feladatokhoz, elhatározásokhoz jutnak el, amelyekhez a politikust a gyakorlatban anyagi érdeke és társadalmi helyzete vezérli.³

1905-ben Lenin megalkotja *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. híres művét. Itt ezt írta: „Ellentétben a polgári erkölcsökkel, ellentétben a vállalkozói, kalmárszellemű polgári sajtóval, ellentétben a polgári irodalmi karrierizmussal és individualizmussal az úri anarchizmussal és a nyereszkeskedéssel — a szocialista proletariátusnak a pártos irodalom elvét kell hirdetnie, ezt az elvet kell kifejlesztenie, és a lehető legteljesebb és legtisztább formában valóra váltania.”⁴

A valóban pártos szépirodalmat jellemezve Lenin a következőket írta: „Ez szabad irodalom lesz, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszménye és a dolgozókkal való együttérzés toboroz majd újabb és újabb erőket soraiba. Ez szabad irodalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt, nem az unatkozó és az elhújasodástól szenvedő »felső tízezret« fogja szolgálni, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit: az ország színe-virágát, erejét, jövődjét.”⁵ Ez annyit jelent, hogy Leninnek ebben a munkájában a pártosság elsősorban az a követelmény, hogy az irodalom nyíltan és tudatosan egy meghatározott osztály, a proletariátus érdekeit szolgálja.

¹ LENIN Összes Művei (Bp., 1963.) 1. köt. 389.

² uo. 2. köt. 513.

³ uo. 2. köt. 205.

⁴ LENIN: Művészetről, irodalomról. Bp., 1966. 43.

⁵ uo. 47.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy Leninnek az irodalom pártosságáról az 1890-es és 1900-as években kifejtett álláspontjában eltérések mutatkoznak a szerint, hogy miben látta az irodalom fő feladatait.

A XIX. század végén Lenin szerint az volt a realista irodalom hivatása, hogy segítsen a narodnyik szubjektivizmus ellen folytatott harcban, tisztázza Oroszország valódi társadalmi-gazdasági helyzetét. Ebben a helyzetben Lenin nagyra értékelte az irodalmat, mint fontos eszközt, amelynek segítségével objektíven lehet elemezni a társadalom gazdasági életét és a különböző osztályoknak ebben elfoglalt helyét.

A 90-es években az irodalom pártosságának problémáján belül különösen az volt a fontos Lenin számára, hogy az író olyan helyes álláspontot foglaljon el a társadalmi harcban, amely lehetővé teszi számára a valóság hű tükrözését és feltárását, és szociális szempontból pontosan ítélje meg a jelenségeket és eseményeket. A 90-es évek elején az irodalom pártossága értelmezésének fő és döntő momentuma Lenin szemében a műalkotás osztályjellege, fő célja és funkciója: kit, milyen osztályt szolgál az irodalom és az író egész munkássága. A kérdésnek éppen ezt az oldalát állítja Lenin a középpontba *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkében. A 90-es években az irodalom pártossága úgy szerepel Leninnél, mint az író és egy meghatározott osztály eszmei kapcsolata, az író nyílt osztályállásfoglalása, a valóság osztályszempontból való megítélése, azaz magának az alkotónak a pártossága. Az 1900-as években az irodalom egészének („az irodalmi munkának”) az ideológiai harctól való függősége lépett előtérbe. Lenin azt értette pártosságon, hogy az író egész munkássága nyíltan szolgálja egy meghatározott osztály érdekeit. Az első esetben (1890-es évek) a pártosság az irodalmi alkotás folyamatán belül jelentkezik (a mű szerzőjének meghatározott állásfoglalásáról van szó,) a második periódusban pedig (1900-as évek) a pártosságot Lenin az egész irodalom, az alkotómunka általános jellege, objektív jelentősége viszonylatában szemléli. *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkben hangsúlyozza, hogy céljait és feladatait, általános esztétikai eredményét tekintve az irodalomnak nyíltan kell szolgálnia a forradalmi proletariátust, leplezetlenül kapcsolatban kell állnia a proletariátussal. Ez a körülmény nagy hatással van a műalkotás egész folyamatára. Az irodalom funkciója meghatározza a megvalósítás eszközeit, ez azonban bonyolult, közvetett módon történik. A műalkotást minden árnyalatával együtt, minden szakaszában és fázisában a pártosság határozta meg, de ez a kapcsolat nem mechanikus. Ezt hangsúlyozza Lenin, amikor azt írja: „... az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják... Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni az egyéni kezdeményezésnek, az egyéni hajlamnak, teret kell engedni a gondolatnak és fantáziának, a formának és a tartalomnak.”⁶

Az, hogy Lenin 1905-ben a pártosságnál a művészet célját és funkcióját hangsúlyozza, konkrét történelmi viszonyokkal magyarázható és ugyanakkor általános esztétikai és módszertani jelentőségű. Az irodalom pártossága meghatározásában a valóban legfőbb momentum az, hogy a művészi tevékenység eredménye, az alkotómunkásság egésze és nem annak egyes szakaszai, fázisai, eszközei stb. szolgálhatják és kell, hogy szolgálják a munkáosztályt és pártját.

A 90-es években Leninnek a pártosságról szóló elméletében az a kérdés van előtérben, hogy milyen álláspontból, kinek az álláspontjából szemléli az életet az alkotó, és mit ad ez az irodalomnak mint a valóság megismerése és elemzése eszközének. Az 1900-as években más kérdés kerül a középpontba: melyik osztályt szolgálja az irodalom mint az agitáció, az olvasók nevelésének eszköze.

Lenin számára a két kérdés elvileg összefügg: az irodalom agitatív-nevelő hatása a reális valóság helyes megismerésén és hű tükrözésén alapszik, és az irodalom egésze akkor szolgálja a proletariátust és pártját a legeredményesebben, amikor az író helyes és meghatározott osztályálláspontot foglal el, azaz a szocialista ideológia talaján áll. A különböző történelmi körülmények között azonban a párt és az irodalom előtt álló különböző feladatoktól függően Lenin az irodalom pártossága elvének hol az egyik, hol a másik oldalát hangsúlyozta. Erre mindig gondolnunk kell, amikor műveit, különösen pedig *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. alapvető cikkét olvassuk.

Az irodalom pártossága Lenin véleménye szerint abban nyilvánul meg, hogy az irodalom nyíltan és tudatosan a proletariátust szolgálja. Először is eszmeileg függ az osztálytól, nem pedig anyagilag. Lenin különösen előtérbe helyezte ezt a momentumot *A gazdasági romantizmus jellemzéséhez* c. munkájában (1897), Marxra hivatkozva (*Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*). 1905-ben az irodalom pártosságáról szólva Lenin hangsúlyozza, hogy a burzsoá társadalomban az alkotás a megvásárlástól, pénze-

⁶ uo. 44.

léstől stb. függ, azaz társadalmi-gazdasági függőségben van. Lenin ezt új társadalmi helyzetben írta, amikor a művészeknek a pénzeszsáktól való legközvetlenebb és durvább függősége nyilvánvalóan, kézzelfoghatóan mutatkozott meg (az orosz társadalomban a kapitalista viszonyok mélyülése és fejlődése ment végbe).

Az irodalom pártosságáról szóló lenini tan szerves részét alkotják a realizmus fejlődésével kapcsolatos kérdések. A *narodnyikság gazdasági tartalma* c. munkájában (1895) Lenin ezt írta: „A materialista . . . egyrészt következetesebb az objektivistánál és mélyebben, teljesebben érvényesíti objektívizmusát. Nem szorítkozik arra, hogy rámutat a folyamat szükségszerűségére, hanem megmagyarázza, hogy melyik társadalmi-gazdasági alakulat képezi ennek a folyamatnak a tartalmát, melyik az az osztály, amely ezt a szükségszerűséget meghatározza. . . Másrészt a materializmus, hogy úgy mondjuk, magában foglalja a pártosságot. . .”⁷ Lenin rámutat, hogy éppen a pártosság biztosítja a materialista (marxista) számára a szociális valóság leghűbb és legobjektívebb megértését és tükrözését, mindenoldalú, konkrét-történelmi és ugyanakkor teljes tanulmányozását. Éppen a pártosság, más szóval az író nyílt, közvetlen osztályálláspontja, elsősorban forradalmi proletárálláspontja teszi lehetővé, hogy az alkotó mélyen elemezze és helyesen ítélje meg a különböző társadalmi jelenségeket, és ne elégedjen meg konstatacióikkal, védelmezésükkel. Ez teszi lehetővé, hogy teljes dialektikus összetettségében vizsgáljuk a jellemek és körülmények kölcsönös viszonyát, hogy úgy tekintsük az osztályharcot, mint az emberi magatartást meghatározó tényezők alapját, és így meg tudjuk mutatni a személyiség valamely tevékenységének rejtett rugóit.⁸

Leninnél a pártosság problémája belső kapcsolatban van azzal a problémával, hogy a jellemeket a körülmények határozzák meg. Mint ismeretes, ez Lenin filozófiai, esztétikai realizmus-koncepciójának sarkalatos tétele. Lenin rámutat, hogy a narodnyikok azért nem tudják teljes bonyolultságában vizsgálni a jellem és a körülmények kölcsönös viszonyát, azért nem tudnak eligazodni olyan kérdésekben, mint a determinizmus és fatalizmus, szabadság és szükségszerűség,⁹ mert hiányzik náluk a pártosság, mint nyílt és leghaladóbb osztályálláspont és hiányzik az életnek osztályszemszögből való megítélése.¹⁰ Ez aztán oda vezetett, hogy semmibe vették az osztályharcot, a történelmi személyiség tevékenységének és általában az emberi jellemnek az osztálydetermináltságát, oda, hogy megkerülték azt a kérdést, hogy milyen osztályok milyen talajon folyó harcából tevődik össze a korabeli orosz valóság.¹¹

Lenin megállapítja, hogy az irodalomban szerves kölcsönös kapcsolat áll fenn a realizmus, a pártosság és a forradalmiság között.¹² A pártosság (elsősorban a proletár pártosság) elmélyíti és tökéletesíti a realizmust, hozzásegít az élet lehető legobjektívebben hű és valóban forradalmi tükrözéséhez és lehetővé teszi, hogy pontosan és árnyaltabban elemezzük, tárjuk fel a társadalmi életet mint osztályharcot, meglássuk a jellemek és körülmények kölcsönös viszonyának dialektikáját, az emberi magatartás osztálydetermináltságát, azaz valóban realistaivá teszi a művészetet a szó pontos filozófiai-esztétikai értelmében.

1902-ben Lenin azt írta, hogy „az élenjáró harcos szerepét csak az a párt tudja betölteni, amelyet élenjáró elmélet vezet”, és hogy csak valamennyire is konkrétan el lehessen képzelni, mit jelent ez, Lenin azt ajánlja, gondoljon az olvasó „az orosz irodalom világra-szólo jelentségére, amelyre most tesz szert. . .”¹³

Szoros belső kapcsolatot fedeztünk fel Lenin *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikke (különösen az új szocialista irodalom céljainak és feladatainak lenini jellemzése), és Gorkij *Az anya* c. regénye között, amely az ilyen irodalom első klasszikus példája. Már felhívták erre a figyelmet egyes kutatók,¹⁴ akik (elsősorban Sz. V. Kasztorszkij) helyesen mutattak rá, hogy azok a feladatok, amelyeket Lenin szerint a szocialista irodalomnak meg kellett oldania és azok, amelyeket *Az anya* megoldott, azonosak. Mint tudjuk, 1900 és 1907 között a pártosság elsősorban az irodalom funkcióinak viszonylatában szerepelt Leninnél. Ilyen szempontból vizsgálta 1905-ben az egész új szocialista

⁷ LENIN Összes Művei 2. kiadás, Bp., 1. köt. 388—389.

⁸ uo. 1. köt. 412—413.

⁹ uo. 1. köt. 408., 2. köt. 513.

¹⁰ uo. 1. köt. 433—434.

¹¹ uo. 1. köt. 147.

¹² uo. 1. köt. 146—147.

¹³ uo. 6. köt. 23.

¹⁴ Vö.: В. Десницкий: М. Горький, Л., 1940. Гослитиздат, стр. 271—272; С. В. Кас-торский: Ленин и Горький «Русская литература» № 1, 1959. стр. 9.

irodalmat, 1907-ben pedig Gorkij *Az anya* c. regényét. A pártosságot Lenin az egész szocialista művészet és különösen a minőségileg új realizmus legfőbb esztétikai ismérvének tekintette. Lenin szemében az „irodalmi munka” és a „pártmunka” összes egyéb területe abban különböznek egymástól lényegesen, hogy más jelleggel, más módon szolgálják a forradalom céljait. Az, ahogyan *Az anya* nyíltan és tudatosan a forradalmi proletariátust, a dolgozók millióit és tízmillióit szolgálja, világosan mutatja az új irodalom új esztétikai funkcióját, fontos esztétikai jellegzetességét — egyszerűen igazi pártosságát. Ugyanakkor *Az anya* aktív forradalmi nevelőhatása éppen esztétikai úton, az új realizmus esztétikai sajátosságán keresztül valósult meg. Ezt a körülményt emelte ki Lenin, amikor 1907-ben véleményt mondott Gorkij művéről: „... erre a könyvre szükség van, mert sok munkás ösztönösen, nem tudatosan vett részt a forradalmi mozgalomban, s ezek most nagy haszonnal olvassák *Az anyá-t*.”

„Nagyon időszerű könyv. . .”¹⁵ — mondta Lenin Gorkijnak. *Az anya* a forradalom céljait szolgálta és nyíltan kapcsolatban állt a proletariátussal. Az író tudatos forradalmárok életteli alakjait formálta meg, olyan aktív jellemeket, akik határozottan fellépnek körülményeik ellen és példaképül szolgálnak a proletár olvasónak. A könyv művészi eszközökkel győz meg arról, hogy a forradalmi tudatosság felbecsülhetetlen mértékben fokozza, ösztönzi és összpontosítja az ember forradalmi aktivitását. Az író osztályszempontja és osztályállásfoglalása az egész mű szerkezetén meglátszik. Pontosan ez a határozott osztályállásfoglalás, proletár szempont tette lehetővé, hogy Gorkij forradalmi fejlődésében lássa meg és tükrözze a valóságot, ez határozta meg könyvének mint propagandisztikus forradalmi szépirodalmi műnek, mint az új realizmus alkotásának esztétikai jellegzetességét.

Lenin több ízben hangsúlyozta, hogy éppen az író művészi tehetsége hoz hasznót a forradalom ügyének. Az irodalom forradalmi-esztétikai jelentősége pártosságának lényegét alkotja.

2.

A pártosság problémája fontos helyet foglal el Lenin 1908—1911-ben írt műveiben, amelyekben az első orosz forradalom következményeit és tanulságait elemzi.

A *Materializmus és empiriokriticismus*ban Lenin részletesen ír a különböző pártokhoz, „azaz a különböző filozófiai irányzatokhoz tartozó”¹⁶ filozófusokról. Filozófiai irányzatokon a filozófiai kérdések megoldásának két alapvető vonalát, a materializmust és az idealizmust értette. „A természetet, az anyagot, a fizikait, a külső világot tekintsük-e elsődlegesnek, a tudatot, a szellemet, az érzetet, . . . a pszichikait stb. pedig másodlagosnak — ez az a sarkalatos kérdés, amely *valójában ma is két nagy táborra osztja a filozófusokat*.”¹⁷

Az igazi realizmus Lenin szerint elvileg pártos lehet, pártosnak kell lennie, mivel elismeri, hogy a világ függetlenül, az emberen kívül létezik, és ily módon a materializmushoz csatlakozik. A materializmus pártjához való tudatos tartozás szélesíti és mélyíti az író realizmusát. A materializmus pártos, és ereje abban gyökerezik, hogy a materialista életszemlélet a legjobban „megfelel az *objektív valóságnak*, vagyis a modern társadalom osztálytermészetének és ideológiai osztálytendenciáinak.”¹⁸

Ez annyit jelent, hogy 1908-ban Lenin elsősorban az ismeretelméleti pártosságról beszélt, és a pártosság problémáját főképpen filozófiai síkon vizsgálta,¹⁹ és nem pedig szociológiai síkon, mint a 90-es években. Az ilyen problémakifejtést egyrészt az egész *Materializmus és empiriokriticismus* általános jellege, másrészt a könyvben tükröződő különös időszerű módszertani feladatok indokolták. A filozófiai irányzatok harca, mint ahogy Lenin 1908-ban írta, „... végeredményben a mai társadalom ellenséges osztályainak tendenciáit és ideológiáját fejezi ki.”²⁰

Igen nagy figyelmet szentelt Lenin a pártosság problémájának a Gorkijjal 1908 és 1911 között folytatott levelezésében is. Lenin már 1905-ben szembeszállt azzal a nézettel, amely mechanikusan azonosítja a széles (filozófiai-ideológiai) értelemben vett pártosságot a szűkebb (szervezeti-politikai) értelemben vett pártossággal, megmutatta,

¹⁵ LENIN—GORKIJ: Levelek, visszaemlékezések. Bp., 1959. 228.

¹⁶ LENIN: Összes Művei 18. köt. Bp., 1964. 51.

¹⁷ uo. 315.

¹⁸ uo. 332.

¹⁹ uo. 321—322., és 380.

²⁰ uo. 336.

hogy milyen bonyolult kölcsönös átmenetek vannak közöttük. 1908 és 1911 között kitartóan hangsúlyozta, hogy semmilyen körülmények között sem szabad azonosítani ezt a két fogalmat. Lenin fellép az irodalom pártosságának és az irodalmi kritika pártosságának azonosítása ellen is, és árnyaltan mutatja meg a közöttük levő különbségeket. Ebben kifejezésre jutott az az általános módszertani elv is, amelyet Lenin állandóan fejlesztett, tökéletesített és konkretizált, és tükröződtek azok az új, jellegzetes történelmi feltételek is, amelyek a pártosság problémájának különösen rugalmas megközelítését igényelték.

1908-ban Lenin azt írta Gorkijnak, hogy az adott pillanatban nem szabad összekapcsolni a filozófiát a pártmunka vonalával és az ő véleménye szerint a filozófiai vitákat egyelőre el kell választani a pártmunka egészétől.²¹ Lenin úgy vélekedett, hogy a filozófiai harc és a frakcióharc mechanikus összekapcsolása elsősorban a filozófiának okoz kárt.²² „A filozófiát külön kell választani a pártügyektől (a frakcióügyektől). . .”²³, „*semmi esetre sem szabad összekeverni a különféle írók filozófiai vitáit a párt (vagyis a frakció) dolgaival*”.²⁴ Tehát ebben a szakaszban azt tartotta helyesnek, ha az irodalmi és filozófiai kérdések úgy nyerne megoldást, hogy nem keverik össze őket a pártossággal a szó szűk, azaz szervezeti-politikai értelmében. Ugyanakkor változatlanul hirdette a pártosságot — a fogalom széles (ismeretelméleti-ideológiai) értelmében. Ilyen álláspontot követelt az adott történelmi pillanat, de kifejeződött ugyanakkor az az általános módszertani elv is, hogy az irodalom és a pártpolitikai harc közötti ismeretelméleti és egyéb összefüggéseket mindig dialektikusan közvetett összefüggéseként kell kezelni. Lenin általában nemcsak a filozófia és a pártharc (frakcióharc), hanem maga a műalkotás és a filozófia között is igen bonyolult kapcsolatokat állapított meg. Ebből következik, hogy a műalkotás és a pártpolitikai harc közötti összefüggések Lenin szemében különösen bonyolult, dialektikusan közvetett jellegűek voltak.

Eppen ezért, mert szembeszállt a filozófiai-esztétikai viták és a pártügyek (frakciós ügyek) azonosításával, Lenin nagyon élesen utasította vissza 1909-ben azokat a mendemondákat, amelyek szerint Gorkijt filozófiai hibáiért kizárták a szociáldemokrata pártból. Lenin megcáfolta ezt a koholmányt és hangsúlyozta, hogy „Gorkij elvtárs hatalmas művészeti alkotásaival . . . erősen hozzákötötte magát Oroszország és az egész világ munkásmozgalmához” . . .²⁵ Lenin már korábban azt írta, hogy Gorkij művészi tehetségével „. . . rengeteget használt az orosz — és nemcsak az orosz — munkásmozgalomnak. . .”²⁶ 1910-ben pedig kereken kijelentette, hogy „a proletárművészetben M. Gorkij hatalmas *plusz*, függetlenül attól, hogy rokonszenvezik a machizmussal és az otcovizmussal”.²⁷

Gorkij igazi pártossága Lenin számára azt jelentette, hogy alkotómunkásságával, tehetségével a munkáosztály és pártja ügyét szolgálta és szolgálja. Lenin rámutat arra, hogy Gorkij mint író valóban pártos, egyes hibái és ellentmondásai ellenére is. A pártosság azt követeli az írótól, hogy a munkáosztályt szolgálja a fő, alapvető dolgokban, munkásságával pedig teljes egészében. A pártosság nem zárja ki azt, hogy a realista író munkásságában ellentmondások fordulhassanak elő. De a művész proletár pártosságának lényege a materialista világnézetben alapuló pártosság kell, hogy legyen. Ezért volt az, hogy Lenin, aki olyan nagy tapintattal segített Gorkijnak abban, hogy ébredjen rá filozófiai-ideológiai tévelygéseire, határozottan, megalkuvás nélkül harcolt az író materialista világszemléletéért és ezzel művészetének valódi pártosságáért, azért, hogy tehetsége a lehető leghasznosabb legyen a munkáosztálynak.

Lenin kiemelte a filozófiai-esztétikai viták és a pártpolitikai harcok azonosításának tarthatatlanságát, és ugyanakkor azt írta: „Rengeteget nyerne a pártmunka is olyan újsággal, amely nem olyan egyoldalú, mint volt — és rengeteget nyerne az irodalmi munka is, ha szorosabb kapcsolatba kerülne a pártmunkával, ha rendszeresen, szüntelenül hatna a pártra!”²⁸ Ebben az esetben amikor Lenin „irodalmi munkáról” beszél, elsősorban az irodalmi kritikára gondol. Világosan kiderül ez ugyanebből a levélből: „Ugyan mi hasznuk azoknak a speciális, terjedelmes irodalmi-kritikai cikkeknek, ame-

²¹ LENIN—GORKIJ: Levelek, visszaemlékezések. Bp., 1959. 22.

²² uo. 26.

²³ uo. 39.

²⁴ uo. 41.

²⁵ uo. 190.

²⁶ uo. 48.

²⁷ uo. 194.

²⁸ uo. 21.

lyeket a különböző félig pártos és párton kívüli folyóiratokban szórak el! Jobb lenne, ha megpróbálnánk tovább menni egy lépéssel ennél a régi intellektuel úri allúrnél, vagyis megpróbálnánk *szorosabban* összekapcsolni az irodalmi kritikát a pártmunkával, a párt vezetésével.”²⁹ 1908. február 13-án Lunacsarszkijnak írt levelében Lenin javasolja, hogy adjanak Gorkijnak rendszeres pártmunkát, „a pártmunka rengeteget nyerne ezzel!”³⁰ Itt ismét Gorkij irodalomkritikai tevékenységéről van szó. Lenin rámutatott, hogy éppen egy társadalmi-politikai folyóirat elképzelhetetlen meghatározott pártirányvonal nélkül. Amikor Lenin arról értesült, hogy Gorkij „Szovremennyik” címmel folyóiratot szándékozik indítani, 1910. nov. 22-én a következőket írta neki: „Egy nagy, havonta megjelenő folyóirat, »politikai, tudományos, történelmi és társadalmi rovatattal« — hisz ez egyáltalán, de egyáltalán nem olyan kiadvány, amely — mint a gyűjtemények — a szépirodalom legjobb erőit kívánja tömöríteni. Hiszen egy ilyen folyóiratnak vagy teljesen meghatározott, komoly, következetes *irányvonalat* kell követnie, vagy elkerülhetetlenül szegény vall, és szegyenbe hozza munkatársait.”³¹ „Egy irányvonal nélküli lap ostoba, értelmetlen, botrányos és káros dolog.”³²

Ezen a ponton — az irodalom pártossága és az irodalmi kritika pártossága közötti különbség megfogalmazásában kifejezésre jutott a történelmi pillanat igényének megérzése, valamint Lenin általános módszertani elve. Az irodalmi és az irodalomkritikai pártosság közötti különbségtevés olyan értelemben, hogy az irodalmi pártosság elsősorban ismeretelméleti és ideológiai jelentőségű, az irodalmi kritika vonatkozásában viszont a pártosság fogalmát szűkebb, szervezeti-politikai értelemben lehet használni — ez Lenin esztétikai és módszertani felfedezése.

A tudomány valódi pártosságának ékes példája, hogy maga Lenin hogyan közeledett az írók műveihöz. Azt írta például: „Tolsztojt csak annak az osztálynak szemszögéből lehet helyesen értékelni, amely ezeknek az ellentmondásoknak az első kibontakozása, a forradalom idején bebizonyította, hogy vezetni hivatott a harcot a nép szabadságáért és a tömegek felszabadításáért a kizsákmányolás alól. . .”³³ Lenin éppen ilyen szempontból tudta olyan mélyen és eredeti módon, teljes dialektikus bonyolultságában értékelni és elemezni Tolsztoj munkásságának fő jellegét. Meg kell azt is említenünk, hogy maga a munkásosztály álláspontja is összetett, sokrétű volt. Lenin megjegyezte, hogy „Tolsztoj nézeteinek ellentmondásait nem is a jelenkori munkásmozgalom és a jelenkori szocializmus szempontjából kell megítélnünk (persze ilyen értékelésre is szükség van, de ez nem elegendő), hanem az előretörő kapitalizmus, a tömegek elszegényedése és földnélkülivé válása elleni tiltakozás szempontjából, aminek a patriarkális orosz faluban elkerülhetetlenül meg kellett születnie.”³⁴ De a helyzet az, hogy éppen a proletariátus osztályálláspontja, amelyet elfoglalt, tette lehetővé Lenin számára, hogy Tolsztoj ellentmondásait egyidejűleg a forradalmi munkásmozgalom és a széles paraszttömegek ösztönösen forradalmi nézőpontjából is vizsgálja, ez tette lehetővé, hogy felismerje és bemutassa az író munkásságának kettős jellegét.

Valóban pártos módon közelített Lenin Gorkij művészetéhez is, olyan pártos módon, amelyben az igényesség tapintattal párosult. A finom megkülönböztetés és tapintat, mint az irodalomkritikai pártosság szerves része, igen nagy jelentőségű volt az 1908—1911 közötti szakaszban, amikor az irodalomban bonyolult eszmei-filozófiai útkeresés zajlott. Különösen nagy jelentőségű volt ez egy új típusú realista esetben, akinek az alkotómunkája, művészi tevékenysége különösen összetett volt.

A következő öt év (1912—1917) az új forradalmi fellendülés és a világon az első szocialista forradalom előkészítésének időszaka volt. Ezzel kapcsolatban Lenin ismét, mint már 1900—1907-ben is, az irodalom agitativ-nevelő funkcióját állítja előtérbe és a pártosságot újra úgy vizsgálja, mint a forradalom, a proletariátus ügyének tudatos szolgálatát. De az 1905—1907-es forradalom történelmi és módszertani tapasztalatait felhasználva Lenin most a folyamat teljes dialektikus összetettségét, belső ellentmondosságát megmutatja. Hangsúlyozza többek között, hogy „most, amikor Herzenre emlékezünk, a proletariátus Herzen példájából tanulja megérteni a forradalmi elmélet nagy jelentőségét; — tanulja megérteni azt, hogy a forradalom iránti önfeláldozó hűség, a néphez intézett forradalmi szó nem vész kárba akkor sem, ha egész évtizedek választják

²⁹ uo. 21.

³⁰ uo. 23.

³¹ uo. 60.

³² uo. 61.

³³ LENIN: Művészetről, irodalomról. Bp., 1966. 147—148.

³⁴ uo. 105.

el a vetést az aratástól, — megtanulja, hogyan határozza meg a különböző osztályok szerepét az orosz és a nemzetközi forradalomban.”³⁵ Az utóbbi tétel Lenin fő módszertani elvévé vált, amelynek segítségével a korabeli oroszországi szocialista mozgalom író előfutárainak pártosságát, történelmi és nemzeti jellegzetességeiket feltárta. Lenin arra is rámutat, hogy az adott időszakban az irodalom agitatív-politikai hatása elválaszthatatlan megismerési funkciójától. Ez Lenin alapvető esztétikai és módszertani elve és ugyanakkor az adott történelmi szakasz sajátosságait is kifejezi. A szocialista forradalom végrehajtásának és előkészítésének folyamata annyira bonyolult és sokrétű volt, hogy egyedül a közvetlen agitatív-nevelő ráhatás segítségével a művészet már nem tudta megvalósítani társadalomátalakítói funkcióit. A forradalom világméretű propagálása mellett az irodalomnak mélyen és konkrétan fel kellett tárnia az új szociális-politikai jelenségek valódi lényegét, helyes eligazítást kellett nyújtani az olvasónak az őt körülvevő rendkívül bonyolult társadalmi-történelmi helyzetben. Ez jelentette akkor Lenin számára az irodalom igazi pártosságát.

3.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom új szakaszt jelentett az irodalom pártosságáról szóló lenini tan fejlődésében. A megváltozott történelmi helyzetben Lenin azt emelte ki, hogy a pártosság, azaz a kommunista eszményeknek a műalkotásban való tudatos, következetes kifejezése órási jelentőségű az adott író számára. A következőket írta: „A Munkás—Paraszt Szovjetköztársaságban a népművelésügy egész szervezését, mind a politikai felvilágosítás terén általában, mind pedig különösen a művészet területén, át kell hatnia a proletárdiktatúra céljainak sikeres megvalósításáért . . . folyó proletár osztályharc szellemének.”³⁶ A szovjethatalom éveiben Lenin több ízben felhívta a figyelmet arra, hogy elszakíthatatlan a kapcsolat a művészet és az irodalom pártossága és az irodalmi-művészeti folyamat pártvezetése között. A forradalom után a kommunista párt először a világtörténelemben kormányra került. Ez a körülmény nagy felelősséget rótt a pártra a modern irodalom sorsával szemben. A pártnak egyre növekvő mértékben kellett irányítania az új társadalom esztétikai életét, annak fejlődését, szüntelen, következetes és kitartó harcot kellett folytatnia az új művészet eszmei tisztaságáért és művészi tökéletességéért.

Lenin azt tartotta, hogy a párt elsősorban eszmeileg vezeti a művészetet és az irodalmat. Harchan a Proletkult ellen, amely szektásan értelmezte az új szocialista kultúra létrehozásának kérdését, és az irodalomnak a pártpolitikától való elszakítására törekedett, Lenin még egyszer rámutatott arra, hogy minden sajátos tulajdonsága, specifikus jellege ellenére az irodalom az általános proletárügy szerves része.

A szovjethatalom éveiben a gyakorlatban valósultak meg a lenini esztétika alapelvei, amelyek még az Októberi Forradalom előtt kerültek kidolgozásra. Lenin szemmel kísérte és szüntelenül irányította a valóban szabad, a proletariátussal közvetlen kapcsolatban álló új irodalom kifejlődését. Nem a nyereségvágy és a karrierizmus, hanem a szocializmus eszméi, a dolgozókkal való együttérzés toborzott új meg új erőket az irodalom soraiba. Ez az irodalom nem a megcsömörlött olvasórétegeket, nem a „felső tízezret”, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit szolgálta, az ország színe-virágát, erejét, jövődjét. Ilyen irodalomnak tartotta Lenin Gyemjan Bednij, Majakovszkij (*Őnagyonülészők*), Szerafimovics és más olyan írók legjobb műveit, akik tehetségüket a forradalomnak szentelték.

A pártosság Lenin értelmezésében egyben szubjektív és objektív jelenség, cél és eszköz, szándék és eredmény. A pártosság fő, végső soron döntő kritériuma azonban Lenin számára mindig az író vagy művész munkásságának valódi objektív értéke volt, nem pedig a művész pártos nyilatkozatai.

Lenin megmutatta, hogy a pártosság fogalma történelmileg változik. A pártosság mint az író és a leghaladóbb társadalmi osztály nyílt, tudatos eszmei kapcsolata és a pártosság mint a művészet eszmei-esztétikai csúsa csak az új, valóban szocialista művészetben azonosulnak elméletileg és gyakorlatilag. Ugyanakkor Lenin arra is rámutatott, hogy egy író pártosságának megítélésénél a döntő momentum az új művészetben is végső soron alkotómunkásságának objektív tartalma és nem csupán szubjektív szándékai.

³⁵ uo. 197—198.

³⁶ uo. 462.

Meg kell jegyeznünk, hogy a művészet pártosságának kérdését időnként napjainkban is meglehetősen leegyszerűsítve tárgyalják. Gyakran úgy vélik, hogy a pártosság csak a művészet eszmei oldalára, az író világnézetére vonatkozik és így a művész pártosságát mechanikusan azonosítják politikai nézeteivel. Ha egyszer valaki szovjet író, ha haladó politikai nézeteket vall, akkor feltétlenül pártos művész. Ilyen primitív gondolatmenettel találkozunk manapság egyes kritikusoknál és irodalomtörténészeknél. Az ilyen álláspont tarthatatlansága nyilvánvaló. Az ilyen irodalmárok teljesen önkényesen és mereven elszakítják az irodalom pártosságát a művészi értékektől és a lehető legdogmatikusabban értelmezik magát a pártosság elvét. Valójában az igazi pártosság a műalkotás egész szerkezetét áthatja, az igazi pártosságot az író közvetlen érzése fűti át, az igazi pártosság a tehetség értelme és belső tartalma...

(Néva, 1967. 4. sz. 167–174.) (Fordította: Szepesi Emese)

Régi és új viták a pártosságról

LUKÁCS GYÖRGY: TENDENCIA VAGY PÁRTOSSÁG?

1932.

Érthető, sőt magától értetődő, hogy a meginduló proletár irodalom a haladó polgárság gyér maradványainak „tendenciarirodalmához” kapcsolódott, és ezzel átvette a „tendencia” elméletét és gyakorlatát. Annál is inkább szükségszerű volt ez, mivel már a kezdet kezdetén fokozott mértékben abba a harci pozícióba kellett jutnia, amelyet ez a polgári irodalom mindig is elfoglalt. A „tendencia” ugyanis nagyon viszonylagos. Vagyis a ma még hivatalosan is elismert polgári irodalomelmélet minden olyan írásművet „tendenciózusnak” tekint, amelynek osztályalapja és osztálycélja az uralkodó iránnyal — osztályszerűen — ellenséges; a „saját tendencia” tehát nem „tendencia”, csak az ellenséges irányzat az. Ezeket a hadállásokat, amelyeket a burzsoázia egyes irodalmi funkciói egymással szemben elfoglalnak, ahol is természetesen a politikailag társadalmilag haladó irányzatnak többnyire inkább róják fel a „tendenciát”, mint a reakciós-nak, a proletár irodalom első kezdeteivel szemben megkettőződött buzgalommal építették ki. A társadalom mindenféle-fajta ábrázolása, akár maga a proletariátus, akár a burzsoázia volt a tárgya, „tendenciózusnak” számított, ha a proletariátus osztályálláspontjáról vagy akár csak a közéletről történt, és ezért a „tendenciaművészet” „művészetlenségének”, „művészetellenességének” valamennyi érvét felhozták ellene. Ilyen körülmények között, különösképpen ha még azt is figyelembe vesszük, hogy a polgári, „tisztá művészet” egyrészt mind tartalmatlanabbá és a valóságtól mind idegenebbé, másrészt — éppen ezért — mind tendenciózusabbá vált, úgyhogy a proletár „tendenciaművészet” elmarasztalása egyre hazugabbá lett, nagyon is érthető, hogy a fiatal proletár irodalom kitüntető megjelölésének fogta fel a gúnynevet, amelyet az osztályellenség ragasztott rá, ahogy ezt a XVI—XVII. században a „sansculotte”-ok tették. Ezért neveztük hosszú ideig — polemikus büszkeséggel — irodalmunkat „tendenciarirodalomnak”.

Érthető tehát, hogy a proletár irodalom ezt az elméleti pozíciót foglalta el, ez azonban még korántsem bizonyítja, hogy az elméletileg is helyes. Ellenkezőleg. A probléma polgári megfogalmazásával, a polgári terminológiával együtt látatlanul átveszi a probléma felvetésének egész polgári eklekticizmusát, meg nem szüntetett, hanem részben elkenet, részben mereven polarizált polgári-elektikus ellentmondásait. A „tisztá művészet” és a „tendencia” ellentétére gondolunk. Ezen a talajon erre kétféle választ lehet adni. Az első: fűtyülünk a „tisztá-művészetre”, a „formai tökélyre”; az irodalomnak az osztályharcban társadalmi funkciója van, amely tartalmát meghatározza; tudatosan betöltjük ezt a funkciót, és nem törődünk a romlott-polgári formaproblémákkal (az irodalom leszűkítése a napi agitációra; mechanikus materialista álláspont az irodalomelméletben). A második: elismernek egy „esztétikát” és kísérletet tesznek arra, hogy a — „szociális”, „politikai”, tehát „művészetből idegen” területről vett — „tendenciát” kibékítsék vele. Tehát — eklektikusan — a művészt az elé a megoldhatatlan feladat elé állítják, hogy a műalkotásba egy „művészetből idegen” alkotóelemet dolgozzon bele. Egyrészt tehát (hallgatolagosan) elismerik a műalkotás esztétikai immanenciáját, „tisztán” művészi zártságát, vagyis a forma uralmát a tartalom felett; másrészt azonban azt követelik, hogy egy — e felfogás szerint — művészetén kívüli tartalom (a „tendencia”) mégis érvényre jusson. Eklektikus idealizmus jön létre.

E meg nem szüntetett — és ezen a talajon megszüntethetetlen — ellentmondások okozzák, hogy Franz Mehring bizonytalankodik ebben a kérdésben. Mint ismeretes, Mehring is elméleti alapnak tekint a hanyatló polgárság számára döntő kanti esztétikát. Az ebben kifejezett alapvető nézet, a „célnélküli célszerűség”, minden „érdeknek” a művészetszemléletről való kizárása nyilvánvalóan a „tisztá művészet” elméletei közé tartozik. Ezt a szubjektív idealista tendenciát tovább fokozza ennek a teóriának a schilleri továbbfejlesztése, „az anyag forma által történő kiirtása”, amelyet Mehring is

elfogad. A hanyatló polgárság tehát teljesen következetes, amikor ezeket a nézeteket fegyverül használja a „tendencia” ellen vívott harcában. Annál is sikeresebben tehetette ezt meg, mivel e gyakorlat ellenfelei, a „tendencia” hívei (amennyiben nem a vulgarizált mechanikus materializmust képviselték) maguk is ennek az elméletnek a talaján álltak, és ezért csak nagyon következtetlenség és eklektikusan tudták elhárítani azokat a szükségszerű és el nem utasítható következtetéseket, amelyek ebből az elméletből fakadtak.

Ez a legélesebben a századforduló legjelentősebb német irodalomteoretikusanál, Mehringnél látható, aki messze felülmúlta polgári kortársait. Mehring eklekticizmusa egészen tisztán abban fejeződik ki, hogy a tartalom-forma központi kérdésére csak egy „egyrészt-másrészt”-megoldást tudott találni. Mehring érzi, hogy a kanti—schilleri (szubjektív idealista) problémamegoldás feltétlen elfogadása a művészet „időtleniségének”, „időfelettségének” elismeréséhez, és ezzel együtt a forma primátusához és minden „tendencia” elvetéséhez vezet. E következmény ellen (előfeltételeinek bírálata nélkül) védekezve ezt írja: „... az ízlés tehát nemcsak a formától, hanem a tartalomtól is függ.” Ez az eklekticizmus, amely éppen a döntő kérdésben abszolút semmitmondó választ ad, világosan megmutatja, hogy milyen kevésbé haladta meg Mehring az alapvető kanti—schilleri problémafelvetést, és ezzel együtt általában a polgári esztétikát. E felfogás korlátja ugyanis abban nyilvánul meg, hogy a „tendencia” kérdését a művészet és a morál viszonyának kérdéseként vetik fel, vagyis hogy világosan kitűnik a „tendencia” szubjektív idealista jellege: a „tendencia” egy követelés, egy Legyen (Sollen), egy eszmény, amelyet az író szembeállít a valósággal; nem magának a társadalmi fejlődésnek (marxi értelemben vett) tendenciája ez, amelyet a költő csak tudatosít, hanem egy (szubjektív, kitalált) parancs, amelynek teljesítését a valóság megköveteli. E kérdésfeltevés mögött a következő dolgok rejlenek: először az emberi tevékenység egyes területeinek egymástól való merev, kimért szétválasztása, tehát a kapitalista munkamegosztás ideológiai tükröződése, amelyet azonban nem úgy elemeznek és bírálnak, marxista módon, mint a munkamegosztás tényét és következményét, hanem ellenkezőleg, tisztán ideológiailag a „lényegiségek” szétválásának „örök” törvényeként fogják fel, és történelmietlenül minden további elemzés kiindulópontjává teszik; másodsor az, hogy az emberi tevékenységet, a gyakorlatot, nem valódi, objektív, az anyagi termelés s a társadalom megváltoztatása felé fordult alakjaként, hanem eltorzított, feje tetejére állított ideológiai visszatükröződésében („morál”-ként) fogják fel, és ezért — ismét történelmietlenül — az ideológiai eredményt szükségszerűen elméleti kiindulóponttá kell tenniük; harmadszor a művészetnek és a morálnak ebben a szembeállításában az a kritikátlan-ideológiai illúzió rejlik, hogy az egyén a társadalom „atomja” (vö. erről az illúzióról a *Szent Csárdát*), és egyúttal az a fetisizáló felfogás is, hogy a társadalom valami „dologszerű”, olyasvalami, ami az embert „idegen” valósággént veszi körül (milió-elmélet), olyasvalami, ami nem az emberi tevékenység összege és rendszere, (a kapitalizmusban nem-tudatos és nem-akart) eredménye; negyedszer az (egyes) ember és a társadalom e merev, mechanisztikus szembeállításának, amelyen a teljes, polgári „morál”-koncepció alapul, megfelel a műalkotásnak a társadalmi gyakorlattól, az anyagi termeléstől és az osztályharcotól való elszigetelődése, az a felfogás, hogy a műalkotás feladata egy „esztétikai eszmény” megvalósítása; ötödször a művészet és a morál e felfogás szerint nem ugyanannak a társadalmi gyakorlatnak az eredménye, hanem különböző, divergens, egymással mereven szembenálló eszmények (Kantnál az „érdek” és az „érdeknélküliség”) megvalósulásai. Az irodalom és a „tendencia” (morál) problémájának megoldására, e két fogalom viszonyára érvényes tehát, amit Hegel a test és a lélek dialektikátlan felfogásáról mondott: „Mert valójában ha mindkettőt egymástól abszolút függetlennek tételezzük fel, akkor éppúgy nem hathatják át egymást, mint ahogy minden anyagot a másikkal szemben áthatolhatatlannak ... tételezzük fel.” (*Enciklopédia*, 389. par.)

Ha a XIX. század akármelyik írásművére és irodalomelméletére gondolunk, látni fogjuk, hogy egyikük sem szabadulhatott meg e kérdésfeltevés szükségszerű következményeitől, amelyek a polgári esztétika és különösképpen az író társadalmi létéből (fetisizmus stb.) multhatatlanul következtek. Az író csak aközött választhatott, hogy vagy tudatosan (de éppen ezért csupán látszólag) lemond a „tendenciáról” és „tisztá művészetet” alkot, ami tendenciózusan elrendezett valóságábrázolást, tehát a szó legszorosabb értelmében vett „tendencia-irodalmat” hozott létre, vagy pedig szubjektívisztikusan, moralizálva, keneteljesen szembeállítja a „tendenciát” az ábrázolt valósággal, ami által a „tendencia” az ábrázolásban idegen elemmé vált.

Az ellentmondásoknak ebből a hálójából — most már érthető módon — Mehring sem találhat kivezető utat. Ha például Schiller *Wilhelm Tell*-jének „művészietlen tendenciát”, Heinrich von Kleistnek „művészietlen eszközöket” vet a szemére, akkor ezek a válaszok csak eklektikus megoldások, mert nem tudja konkrétan megmutatni, hogy

elméletileg és gyakorlatilag mi az a „művészi tendencia”. Nem is lehet erre képes, mert a polgári művészetfelfogásból, amelynek talaját nem tudta következetesen elhagyni, az következik, hogy a művészet „eszménye” éppen a „tendencianélküliség”, és hogy csak a művészet fejlődésének szempontjából kedvezőtlen körülmények (tehát: az osztályellentétek kiéleződése) kényszerítik rá a művészetre a „tendenciát”. Mehring, mint becstületes forradalmár, azon fáradozik, hogy a helyes, osztályszerű következményeket levonja, vagyis helyesli a „tendenciát”. De politikai-osztályszerű állásfoglalása feloldhatatlan ellentmondásba kerül művészi nézeteivel. Ezt az összefüggést is világos szavakkal mondja ki, noha persze horderejét nem méri fel: „Az ízlést minden forradalmi korszakban, minden felszabadulásért küzdő osztályban bőségesen megzavarja a logika és a morál, ami a filozófia nyelvére lefordítva csak annyit tesz, hogy ahol a megismerés és a kívánság képessége erőteljesen megfeszül, ott az esztétikai ítélőerő mindig a sarokba szorul.”

Itt már csírájában megtalálhatjuk a trockizmus irodalomelméletét. Világos ugyanis, hogy amikor Trockij szerint „a proletariatus diktatúrája nem egy új társadalom kulturális-termelői szervezete, hanem egy forradalmi harci rend ennek kivívására”, amikor később a szocializmus és az osztályharcot mereven szembeállítja egymással, akkor nála az osztályharc kiéleződésének és az összes problémák benne végbemenő konkretizálódásának megfelelően, a kultúra általában ugyanazt a helyet foglalja el, mint Mehringnél a (kanti) „tisztá művészet”. „A forradalmi irodalmat a társadalmi gyűlölet szellemének kell áthatnia... (Tehát pusztán „tendencia-művészet” — L. Gy.) A szocializmusban a társadalom alapja a szolidaritás (tehát lehetséges a „tisztá művészet”, a „valódi kultúra” — L. Gy.). — Nem véletlen tehát, hogy a kritikátlanul átvett mehringi örökség irodalom- és művészetelméletünkben a trockizmust segítette elő. És az is éppily szükségszerű, hogy irodalmi céljaink mindenféle mechanisztikus lerágatása — tudatosan, vagy öntudatlanul, akarva-akaratlanul — szükségképpen a trockizmus vizeire visz. (...) Nemcsak a hanyatló burzsoázia rossz irodalmában találkozhatunk a valóságnak ezzel a tendenciózus helyreigazításával, amely a valóság anyagából nem szervesen fakadó „tendencia” művészi feldolgozását tűzte ki célul. Hogy csak néhány példát idézzünk, fellelhetjük ezt Goethe *Wahlverwandtschaften*-jének második felében, Hebbel 48 utáni drámáiban és Dosztojevszkijnél is, akiről Gorkij helyesen mondta, hogy megrágalmazza alakjait. (...)

Itt nem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy e felfogás valamennyi elméleti hibáját elemezzük; ezt a trockizmus ellen vívott harcban nagyrészt meg is tették. Most a kérdéskomplexusból csak a jelenlegi problémánk szempontjából döntő hibára: a szubjektív tényező hamis, dialektikátlan felfogására kell utalnunk. (...)

Mind a mechanisztikus, mind pedig az idealista felfogással ellentétben — éppen a társadalmi szükségszerűség felismerése határozza meg a szubjektív tényezőnek a fejlődésben betöltött helyes (és fontos) szerepét. Mégpedig másként határozza meg a proletáriátus számára, mint a többi osztály számára. Az a tétel, hogy a munkásságnak „nem eszményeket kell megvalósítania”, csak a proletáriátusra érvényes. A többi osztályra (a burzsoázia forradalmi korszakára is) Engelsnek ezek a szavai érvényesek: „Az ideológia olyan folyamat, amelyet az úgynevezett gondolkodó tudatosan visz ugyan végbe, de hamis tudattal”. (Levél Mehringnek, 1893. július 14.) Ennek a „hamis tudatnak” azután az a következménye, hogy a tudatos emberi tevékenységnek a történelmi folyamatban vagy semmilyen aktív jelentőséget nem tulajdonítanak, vagy önállónak fűjják fel és úgy vélik, övé a vezetés szerepe, ez abban is megmutatkozik, hogy a szubjektív tényező a „morál” formájában jelenik meg, és célkitűzései az „eszmény” alakját veszik fel. Még a történelem dialektikájába viszonylag mélyen behatoló polgári írók és gondolkodók is elvesznek itt a ködös misztikumban, vagy a számukra megoldhatatlan ellentmondások fogságába esnek. (...)

A proletáriátus nem ismeri ezt az ideológiai korlátot. Vagyis a proletáriátus számára (és ezzel együtt a proletár-forradalmi író számára) társadalmi léte lehetővé teszi, hogy figyelmen kívül hagyja ezt a korlátot, és a kapitalista társadalom fetisizisztikus formái mögött világosan felismerje az osztályviszonyokat, az osztályharc fejlődését. Ezeknek az összefüggéseknek, ezeknek a fejlődési törvényszerűségeknek a világos áttekintése egyúttal azt is jelenti, hogy erről az álláspontonról magának a proletáriátusnak a történelmi tevékenysége, a szubjektív tényezőnek e fejlődésben játszott szerepe is világosan áttekinthető. Nyilvánvalóvá válik ebből, hogy egyrészt a szubjektív tényezőt az objektív, gazdasági-történelmi fejlődés határozza meg, másrészt, hogy a tényezőnek az objektív körülmények átalakításában aktív szerepe van. Ez a felismerés a társadalmi létnek nem mechanikus-közvetlen terméke. Munkával kell kivívni. E folyamat azonban szintén a proletáriátus benső (materiális és ideológiai) rétegződésének terméke, és egyúttal a proletáriátus

„magánvaló” osztályból „magáértvaló” osztállyá való fejlődésének serkentője is; benső szervezését serkenti, hogy betölthesse világtörténelmi feladatát (a szakszervezetek, a párt létrejötte, továbbfejlődése stb.).

Ha az író a szubjektív tényezőnek a történelemben betöltött szerepét így fogja fel — és a dialektikus materializmus alapján álló proletár-forradalmi írónak így kell fel-fognia —, akkor megoldódik a számára minden olyan probléma, amelyet imént a „tendenciával” összefüggésben tárgyaltunk. Elveti a „tisztá-művészet” és a „tendencia-művészet” dilemmáját. Hiszen az objektív valóságot ábrázolja, valódi hatóerőivel, valódi fejlődési tendenciáival, és ebben az ábrázolásban semmilyen „eszmény” számára — legyen az morális vagy esztétikai — nincs tér. Nem visz „kívülről” követelményeket valóságábrázolásába, mert ha a valóságot helyesen — dialektikusan — akarja visszaadni, magának ennek az ábrázolásnak kell azoknak a követelményeknek a sorát mint az objektív valóság lényeges mozzanatait tartalmaznia (mégpedig úgy, ahogyan e valóságból létrejöttek, ahogy hatnak rá), amelyek konkrétan és reálisan az osztályharcból nőnek ki. De ezzel egyúttal elveti a másik dilemmát, a „tendenciának” és a valóság képének csupasz-közvetlen szembeállítását is. Nem kell a valóságot eltorzítania, helyreigazítania, „tendenciózusan” átszíneznie, hiszen ábrázolása — ha helyes, ha dialektikus — éppen azoknak a — jogosult marxi értelemben vett — tendenciáknak megismerésére épül fel, amelyek az objektív fejlődésben megvalósulnak. És ezzel az objektív valósággal semmilyen tendenciát sem lehet és kell „követelményként” szembeállítani, hiszen az író által képviselt követelmények épp e valóság önmozgásának integrális részei, önmozgásának következményei és egyúttal előfeltételei is. (. . .)

Epp ellenkezőleg, a valóság helyes dialektikus ábrázolása és írói megformálása feltételezi az író pártosságát. Persze ismét nem valami herweghi elvont, szubjektivistikus, tetszés szerinti, „általában vett pártosságot”, hanem pártosságot annak az osztálynak — a proletariátusnak — az érdekében, amely korunkban a történelmi haladás hordozója; pártosságot „az osztály ama része, ama párt” érdekében, „amelynek tagjai a többi proletártól csak abban különböznek, hogy egyrészt a proletárok különböző nemzeti harcaiban az egész proletariátus közös, a nemzetiségtől független érdekeit hangsúlyozzák és érvényesítik, másrészt abban, hogy a proletariátus és a burzsoázia között folyó harc különböző fejlődési fokain mindig az összmozgalom érdekeit képviselik.” (Karl Marx és Friedrich Engels: *Művei*. IV. köt. 453.)

Ez a pártosság — a „tendenciával”, a „tendenciózus ábrázolással” ellentétben — nem mond ellent a valóság visszaadásához és megformálásához szükséges objektivitásnak. Ellenkezőleg, az igazi — dialektikus — objektivitás előfeltétele. A „tendenciával” ellentétben, ahol a helyeslő állásfoglalás az illető dolog idealisztikus felmagasztalását, valaminek elítélése pedig eltorzítását jelenti, a „pártfelettséggel” ellentétben, amelynek (gyakorlatilag soha meg nem valósított) mottója a „mindent megérteni anyyi, mint mindent megbocsátani”, és amely egy öntudatlan és ezért csaknem mindig hazug állásfoglalást is tartalmaz, e pártosság éppen azt az állásfoglalást vívja ki, amely lehetővé teszi, hogy az író az össz folyamatot mint valódi hajtóerőinek összefogott totalitását, mint az alapjául szolgáló dialektikus ellentmondások állandó, magasabb szintre emelt reprodukcióját ismerje meg és ábrázolja. Ez az objektivitás azonban a szubjektivitás és az objektivitás, a szubjektív tényező és az objektív fejlődés viszonyának helyes — dialektikus — meghatározásán, az elmélet és a gyakorlat dialektikus egységén alapul.

(*Tendenz oder Parteilichkeit? Die Linkskurve*, 1932. 6. sz. 13—21., magyarul legújabbban: *A világirodalom ars poeticái*. Bp., 1965. 497—502, 503, 503—504, és 504—505, 505—506.)

BERTOLT BRECHT: LUKÁCS GYÖRGY TANULMÁNYAI 1938.

Időnként csodálkoztam azon, hogy Lukács György bizonyos tanulmányai, bár oly sok tanulságosat tartalmaznak, miért hatnak mégis bizonyos mértékig nyugtalanítóan. Ő egészen elvből indul ki, és mégsem szabadulhat meg az ember attól a benyomástól, hogy egy kissé a valóságtól idegen. Lukács azt kutatja, hogyan csúszott le a polgári regény arról a magaslatról, amelyet akkor ért el, amikor a polgári osztály még haladó volt. Akármilyen udvarias módon kezeli is a kortárs regényírókat, amíg azok a polgári regény klasszikusait abban követik, hogy legalább formálisan realista módon írnak,

mégsem tudja megállni, hogy ne lásson itt is hanyatlást. Lehetetlen számára, hogy olyan realizmust találjon náluk, amely a klasszikusokkal mélységben, szélességben, agresszivitásban egyenlő fokon állna. Hogyan is emelkedhetnének ezekben felül osztályukon? A regénytechnika széthullása is fennáll, fenn kell hogy álljon. Nincs itt kevesebb technikai ügyességről szó, hanem arról, hogy a technika valami különlegesen technikaivá, ha akarjuk függetlenné válik. Még a klasszikus példa szerinti realista felépítésmódba is valami formalisztikus csúszik be. Sajátságos részletek vannak benne. Még azok az írók is, akik az embernek a kapitalizmus által való elszegényítését, elembertelenítését és elmechanizálódását észreveszik és harcolnak ellene, ezek is úgy látszik, mintha ezen elszegényedési folyamatban részt vennének azáltal, hogy leírásaikban ők is kevesebb hűhót csinálnak belőle, az események hajszolt tempójában vadásznak rá, belső életét elhanyagolható mennyiségnek tekintik, stb. Ők is, hogy úgy mondjuk, észszerűsítének. A fizika „haladás”-ával tartanak lépést. Félredobják a szigorú oksági elvet és a statisztikához mennek át azáltal, hogy az egyes embert, mint aki az okozati viszonyt szorosan követi, feladják, és csak nagyobb egységekről tesznek kijelentéseket. A schrödingeri bizonytalansági tényezőt is alkalmazzák, a maguk módján. Elveszik a megfigyelő tekintélyét és hiteletét, és az olvasót sajátmaga ellen mobilizálják, csak szubjektív nyilatkozatokat adnak elő, amelyek tulajdonképpen csak a nyilatkozóra jellemzőek (Gide, Joyce, Döblin). Mindezen észrevételekben követhetjük Lukácsot és aláírhatjuk ellenvetéseit. Azonban most érkezünk el a lukácsi koncepció pozitív, konstruktív, következtető részéhez. Egyetlen kézmozdulattal letörli az asztalról az „embertelen” technikát. Visszatér az atyákhoz és arra kéri az elfajzott utódokat, hogy őket utánózzák. Az írók elembertelenedett embert találnak? Akinek a belső élete kiüresedett? Zaklatott ütemben hajszolódik át az életén? Logikai képességei meggyengültek és a dolgok már nem látszanak úgy összekapcsolottnak, ahogy össze voltak kapcsolódva? Az íróknak ekkor még inkább a régi mesterekhez kell tartani magukat, gazdag lelki életet kell teremteni, az események tempóját megállítani a lassú elbeszéléssel, az egyes embert művészetükkel ismét az események középpontjába állítani és így tovább. És a végrehajtási utasítások mormogásba mennek át. Hogy ezek a javaslatok a gyakorlatban nem valósíthatók meg, az nyilvánvaló. Senki sem csodálkozhat ezen, aki Lukács alapkonceptióját helyesnek tartja. Nincs tehát ebből semmiféle kiút? De igenis van egy. Az új, feltörő osztály megmutatja ezt. Ez nem visszafelé való út. Ez nem a jó régihez kapcsolódik, hanem a rossz újhoz. Nem a technika lerombolásáról van szó, hanem annak kiépítéséről. Az ember nem azáltal lesz újra emberré, hogy a tömegből kilép, hanem azáltal, hogy bemegy a tömeg közé. A tömeg megszünteti az ő elembertelenítettségét, és ezzel válik az ember újra emberré (és nem eggyéssé, mint előzőleg).

Az irodalomnak korunkban ezt az utat kell járnia, amelyen az emberek kezdik magukhoz vonzani, ami értékes és emberi, amikor a tömegek ezeket az embereket mozgósítják a kapitalizmus okozta elembertelenedés ellen annak fasiszta korszakában. A kapitulálás, a visszakozás mozzanata, az az utópista és idealista mozzanat, ami Lukács tanulmányaiban még mindig megtalálható, és amit ő bizonyára túl fog haladni, ez az, ami az ő munkáit, amelyek oly sok tanulságosat tartalmaznak, nyugtalanítóvá teszi, és azt a benyomást kelti az emberben, hogy számára a pusztá műélvezet a fontos, és nem a harc, a kiút és nem az előrehaladás.

(Bertolt Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. II. Berlin—Weimar, 1966. 20—23.*)

LUKÁCS GYÖRGY: PÁRTKÖLTÉSZET

1945.

A pártok napi jelszavai az életből nőnek ki és — ha tartalmilag helyesen vannak megfogva — úgy helyesen és célszerűen absztrahálódnak a politikai jelszó elvonásáig. A bevezető megjegyzéseinkben elemzett politikai költő azért torzképe a költőnek, mert a napi jelszót, amelyet megragad, nem fordítja ismét arra az emberi nyelvre, amelyből eredetileg származott, mert nem nyúl vissza azokig a gyökerekig, amelyekből a napi jelszó kinő. A vele párhuzamosan tárgyalt apolitikus író és az ilyen emberi és társadalmi mélységnélküli, a napi praktikizmusban elvesző állítólagos pártköltőt a most már világossá vált tudatosságnak hiánya kapcsolja össze. Mind a kettő kritika, tudatosság nélkül teszi magáévá a kapitalista társadalomnak azt a felületi jelenségét, mintha közélet és az egyéni

élet külön-külön, élesen elválasztva, sőt egymással szembeállítva léteznének. Egyik sem veszi észre, hogy itt a tőkés termelési rend következtében az ember végzetes megcsönkítése, lelki szétdarabolása jött létre. Sem társadalmi, sem magasabb irodalmi szempontból nem tesz döntő különbséget, hogy az egyes írók a szétdarabolt embernek melyik részét kísérlik meg mesterségesen egészésként, teljes emberként kiadni.

Mi azonban a tudatosság különbsége az életet objektíve tükröző nagy költő és szorosabb értelemben vett politikai költő között? Közös a tudatosság tartalma: a teljes ember; közös az a — minden igazi nagy költőben élő — humanisztikus tendencia: harc a teljes, a kiteljesedett emberért. A különbség a — mindkét típusban meglevő — szociális pátoz irányában rejlik. A Balzac vagy Tolsztoj típusú íróban is megvan a beavatkozás, a változtatás, a javítás (tehát a pártot-foglalás) akarata. Ennek útja azonban náluk a valóság objektív dialektikájának objektív feltárása. És ebből az a sajátos lehetőség adódik, hogy az, amit tudatosan akarnak, helytelen is lehet, sőt még reakciós is, feltéve, hogy az út, az objektív valóság könyörtelen igazsággal történt tükrözése tökéletesen van végigvive. Így Lenin az 1861—1905-ös agrárátalakulás és az azt megkoronázó parasztforradalom tükrének nevezi Tolsztoj műveit, rögtön hozzátéve azonban, hogy Tolsztoj abból a folyamatból, amelyet híven és zseniálisan tükrözött, szinte semmit sem értett meg.

Lessing vagy Shelley, Heine vagy Petőfi, Gorkij vagy Ady azonban közvetlenül akarnak belenyúlni az események alakulásába. Itt a Balzac- vagy Tolsztoj-féle hamis öntudat katasztrofális következményekkel járna. Mert a Balzac-regények nyugodtan lecáfolhatják szerzőjük legitimista utópiáját, anélkül, hogy az az ellentét művészi értékükön csak a legkisebb csorbát is ejtené, a Petőfi- vagy Ady-verseket eredetileg is helyeseknek kellett elgondolni, hogy igazán jó versek lehessenek; mert itt a költő felfogása, szubjektív gondolata és érzése nemcsak megformálja a tárgynak, hanem maga a közvetlenül kifejezett, ábrázolt tárgy. Ezért a tudatosságnak, az emberiség fejlődése útjának itt magasabbfokú belátása szükséges. Nem véletlen, hogy Heine 48 előtt, Petőfi 48-ban, Ady 1918 előtt nemcsak koruk legnagyobb költői, hanem legmélyebb megértői is, hogy megállapításaik tekintélyes része ma is megállja a helyét, ellentétben azzal, amit olyan nagy és — ábrázolásaikban — olyan mély és igazi írókról, mint Balzac és Tolsztoj, elmondhatunk. Nálunk elég, ha Arany Jánosra vagy Móricz Zsigmondra hivatkozunk. (...)

A helyes perspektíva meglátásának kedvéért térjünk vissza régebbi megállapításunkhoz, ahhoz, hogy a pártköltő előbb lép fel, mint a modern szervezett pártok, hogy számos nagy pártköltő volt (Shelleytől Heinén keresztül Adyig), ki nem tartozott párt-hoz, nem tartozhatott párthoz, mert azt a pártot, amelynek ő a történelemtől költőként volt kirendelve, a történelem még nem hozta létre. Ez Petőfi tevékenységének objektív tragédiája, ez válik szubjektíve is tragikusan tudatossá Heinében és Adyban.

Amde, ha egyszer itt van már a párt, ha találkozunk párt és pártköltő, viszonyuk mégsem problémamentes. Ennek mélyenfekvő, a társadalom és a költészet lényegébe vágó okai vannak. Az útszéli modern polgári individualizmus nagyon vulgárisan leegyszerűsítve teszi fel a kérdést, amikor az egyéniség és főleg a költői egyéniség „szentségét” szegezi szembe a pártgépezettel, amelyben minden ember csak valamely kis kerék vagy csavar szerepét játszhatja.

Nem is beszélünk itt részletesen a nagy világtörténeti egyéniségekről, kezdve Cromwellnél és Marat-nál, végezve Leninnél és Sztálinnál, akiknél egyéniség és világtörténeti feladat (tehát: pártfunkció) olyan egységben fogódik össze, hogy mindkettő új és példaadó klasszicitást nyer ebben a magasabb szintézisben. De még jóval alacsonyabb színvonalon is úgy áll a dolog, hogy ez az útszéli individualizmus nem képes látni a termékenyítő kölcsönhatást egyéniség és ügy között; nem képes látni, hogy az egyéniségre milyen kedvező, fejlesztő, feljebbvivő, új képességeket teremtő hatása van annak, hogy ha egy nagy ügynek rendeli alá magát, ha egy nagy ügyet tekint saját egyéni élete központi kérdésének.

Ez a kérdés, bár gyakran konfliktusokon keresztül, problémamentesen megoldható a normális embernél, problémamentesen oldódik meg a nagy politikai vezérnél. Ez utóbbinál az egyéni élet köre és a kor társadalmi életének köre koncentrikusak s a politikai zseni nagysága abban áll, hogy milyen fokig érte el egyéni körének rádiusjai a társadalmi körét. A normális emberek tekintélyes részénél a két kör középpontjai rendesen nem esnek össze; politikai életüknek problematikusságát, illetve problémamentességét az határozza meg, hogy a két kör egymást fedő része mekkora. A költőnél, lelke legmélyebb szerkezeztetése révén, bármennyire igazi pártköltő legyen is, itt mindig van bizonyos problematika. Anélkül, hogy a fenti hasonlatot túl akarnánk feszíteni, azt lehetne mondani, hogy a két központ a költőnél sohasem esik teljesen össze, viszont azonban, ha igazi pártköltő, a társadalmi kör középpontja mindig része, mégpedig az egyéni középponthoz

közelfekvő része a költő élete és műve egyéni körének. Nézzük meg, most már a képet félretolva, kissé közelebből az így adódó problematikusságokat.

Az elméletileg legkevésbé szükségszerű konfliktus fordul elő a gyakorlatban a leg-
többször: a pártokban szinte mindig létező, nemegyszer uralomra jutó szektaszellem
összeütközései a költészettel. A szektaszellem csak a plakátköltőt ismeri el pártköltőnek;
minden megfogalmazási eltérést pártellenesnek deklarál. Ebből — egy bizonyos törté-
nelmi távlatból nézve — egyenesen komikus ítéletek következnek a múlt és a jelen nagy
pártköltőiről. De ami egy bizonyos távlatból nézve csak groteszken hat, az a jelenben
tragikus konfliktusoknak lehet kútforrásává. A konfliktus gyökere azonban mélyebbre
mutat: az igazi pártköltő mindig a párt nagy, nemzeti, humanisztikus, világtörténelmi hiva-
tásának énekesé. Mivel pedig a szektaszellem révén — és a szektaszzerű pártgyakorlat-
ban is — éppen ez a hivatásérzet halványul el a pártban, itt szükségszerűen merülnek fel a
szakadatlan konfliktusok. Ahol a párt, legyűrve a szektaszellemet, megtalálja önmagát,
ez a konfliktus is megszűnik.

Ámde, ahogy ezt előbb hasonlatunkban illusztráltuk, a pártköltő fejlődésében az
egyéniiségnek mint egyéniségnek minőségileg más szerepe van, mint a közönséges embe-
reknél. Egyéni fejlődésétől, egyéniségének szerkezetétől függ, hogy hol, miben, milyen
szélesen és mélyen érintkezik a párt célkitűzéseivel, elveivel és gyakorlatával. A költő
önnevelése, költő és párt termékeny kölcsönhatása itt rendkívül sokat tehet, de sohasem
mindent. A költő egyéniségének — mint minden valódi jó költészet forrásának — itt ki
nem küszöbölhető, döntő módon alig módosítható szerepe van. (. . .)

A párt — szükségszerűen és helyesen — egyrészt lenyúl a gyakorlati élet összes
próza kérdéseire, bennük keresve azt a láncszemet, amelynek megragadása a nemzeti, a
világtörténelmi célkitűzést a napi életben tényleges mozgásba hozza. Másrészt a napi (gyak-
ran éves) események kedvezőtlenége, ingadozásai, válságai, látszólagos reménytelensége
közepette rendületlenül tartja az irányt a jobb jövő felé. Az egyéni és közvetlen élmény-
világától — éppen annyira és szükségszerűen — elszakadni nem tudó pártköltőt egyrészt
csak ritkán ihletik meg a napi politikai élet objektíve még oly fontos és nélkülözhetetlen
„láncszemei”. (Persze ilyen alkalmakból is adódhatnak egészen nagy versek, különösen
Petőfinél; példa rá: *Akasszátok fel a királyokat!*). Másrészt a költő sem egyéni sorsával,
sem egyéni élményeivel nem képes mindig tartani és követni azt a szilárd, a világtörténelmet
menetében, logikájában rendíthetetlen hittel kimért utat, melynek kitűzése és betartása,
éppen a legnehezebb időkben oly fontos hivatása és érdeme a pártnak. (. . .)

Mindebből, azt hisszük, világosan látható párt és pártköltő viszonyának proble-
matikája. Megoldhatatlan-e ez a problematika? Azt hiszem: nem. Csak egészen különleges
viszony következnek belőle párt és pártköltő között. Röviden fogalmazva: a pártköltő
sohase vezér vagy sorkatona, hanem mindig partizán. Vagyis, ha igazi pártköltő, mély
egyetértésben van a párt történelmi hivatásával, a párt által kijelölt nagy stratégiai
útvonalal. Ezen belül azonban egyéni eszközeivel szabadon, saját felelősségére kell hogy
megnyilatkozzék. Ez nem jelent sem anarchiát, sem véletlenszerű összefüggést, csupán a
párttevékenység és a pártköltő lényeges vonásai közti helyes kapcsolatok helyes felisme-
rését és megfelelő gyakorlati alkalmazását.

(Lukács György: *Irodalom és demokrácia*. Bp., 1947. 121—122, 126—128, 129, 130—131.)

RÉVAI JÓZSEF: MEGJEGYZÉSEK IRODALMUNK NÉHÁNY KÉRDÉSÉHEZ

1949.

Nem azt vetjük Lukács elvtárs szemére, hogy a l'art pour l'art (a művészet a
művészetért) burzsoá elvének híve. Kétségtelen, hogy a felszabadulás óta itthon kifejtett
kritikai munkásságában is fellépett a magyar írók tudatában mélyen gyökerező l'art
pour l'art ideológiája ellen. De ez a fellépés megállt a fele úton, mert a l'art pour l'art
elleni harcot nem a lenini pártirodalom következő álláspontjáról vívta. Ezzel magya-
rázhatók a cikkeiben fellépő ellentmondások, a l'art pour l'art elvének tett opportunista
engedmények, a pártirodalom elvének „baloldali” elhajlásaként való értékelése. Egyrészt
helyesen bírálja „a művészet a művészetért” elv magyar képviselőit, másrészt kijelenti:
„az elfántcsonttorony-világnézet kiirthatatlanságának komoly és mély társadalmi gyö-
kerei vannak. Tiltakozás ez a kapitalista társadalom művészetellenes alaptendenciája
ellen. A tisztta művészet* erna tiltakozása a kapitalista világ rútsága és szellemnélkülisége

ellen azonban irányulhat előre vagy hátra, lehet progresszív vagy reakciós, aszerint, hogy mikor ki ellen, milyen hangsúllyal nyilvánul meg. Érthető, ha a magyar irodalom tekintélyes része az ellenforradalom negyedszázadában így is védekezett, kivált az utolsó szörnyű években." (...)

Ez a „megértés” a „tisztá művészet” iránt: letérés a marxista esztétika álláspontjáról és szinte értéktelenné teszi Lukács egyéb fellépéseit az írók „társadalomfeletti-ségének illúziója” ellen. Nem, az elefántcsonttorony-világnézet nem volt és nem lehet soha progresszív! Ezt a világnézetet nem „megérteni” és mentegetni kell, hanem harcolni kell ellene!

Lukács egyrészt — helyesen — felszólítja a magyar írókat, hogy forduljanak a magyar demokrácia új valósága felé (Új magyar kultúráért, 94. old.), másrészt — helytelenül — visszatartja őket az új valóságtól, lebecsülve és mellékesnek nyilvánítva a tematika kérdését. Egyrészt a magyar írók „öntudatlanság-kultusza” ellen fordul, felszólítva őket, hogy írói alkotó munkájukat építsék a társadalmi átalakulás tudatos megértésére (uo. 95. old.), másrészt lerontja és semmivé teszi ezt az egész felszólítást a Balzac-féle magatartás propagandájával, az irodalmi alkotás „objektív realizmusa” és a politikai-társadalmi világnézet közötti kettősség lehetőségének bőséges fejtegetésével. Nem az itt a fontos, hogy Balzacról vagy a polgári realizmus más jelentős képviselőjéről nézve Lukács elemzése politikai világnézetük reakciós jellege és alkotásaik objektíven haladó jellege között meglevő szakadékról megállja-e a helyét. Sok esetben ez az elemzés, mint ténymegállapítás, helyes. De ez az elemzés nem maradt és maradhatott „objektív” tudományos megállapítás, hanem *jelszóvá* és *programmá* lett — mindegy, hogy Lukács szándékától függetlenül-e — „marxista” igazolásává annak az irodalmi magatartásnak, amely szerint: az élet ábrázolásához, a jó irodalomhoz nem kell haladó politikai meggyőződés, nem kell kommunista világnézet, nem kell szenvedélyesen állástfoglalni és igent mondani a magyar életnek arra a nagy átalakulására, melyet a kommunisták vezetnek. A Szovjetunióban a 30-as években Lukács elvtárs és a szovjet írók zöme között folyó vitának ez volt a központi kérdése — és meg kell mondanunk, hogy a szovjet íróknak volt igazuk. (...)

Amikor Lukács a nagy polgári realizmus alkotó módszereit igyekezett egyetlen követendő példaképpé tenni, a politikai világnézet és a valóság igazsághű ábrázolása közötti kettősség lehetőségét hirdetve, egyben — akarva-akaratlanul — a harcoló táborokkal, pártokkal szemben való „objektivizmus” lejtőjére csúszott. A Balzacról való állandó hivatkozással, a „nagy objektív költők” propagandájának végső értelme és kicsengése ez volt: a valóságot lehet ábrázolni, a pártok, az osztályok fölé emelkedve is.

Az objektivizmusnak ez a tendenciája Lukács elvtárs munkásságában, sajnos, lépten-nyomon fellelhető. Még ott is, ahol helyesek és mélyek irodalmi elemzései, még akkor is, ha helytállóak kritikai megállapításai, valahogy érezni a marxista-leninista *harcos szemlélet* hiányát. Lukács elvtárs sokszor és helyesen fellépett az irodalmi arisztokratizmus, a néptől való elzárkózás ellen. De fel kell vetnem a kérdést: nem szenved-e Lukács elvtárs irodalomelméleti munkássága elég jelentős mértékben maga is az arisztokratizmusnak ebben a betegségében? Lukács elvtárs sokat és sok igazat írt — elsősorban a nagy orosz realisták és a nagy orosz demokratikus kritikuskok tapasztalatai és elemzése alapján — az irodalom népiségének, a népelettel való egybeforrásának szükségességéről. Egyik helyes megállapítása szerint: „a nagy kritikus az olvasónak ír elsősorban, nem az alkotónak.” Nos, vonatkozik ez Lukács elvtárs elméleti munkásságára is? Vajon igazán az „olvasónak”, a népnek ír-e, nyelvben, stílusban, tartalomban? Ha megnézzük kritikai munkásságának hatását, akkor erre a kérdésre nemmel kell felelnünk. Lukács elvtárs hatása egy szűk értelmiségi-irodalmi rétegen túl nem terjed. Keskeny uszálya van, inkább szektája, mint tábora, irodalmi „szakemberek”, ingyenek, akik terminológiáját utánozzák. Lukács elvtárs önkritikájában beismeri, hogy ő is hibás abban, hogy álláspontját félremagyarázták és a népi demokráciával, a Párttal szemben ellenséges elemek a frakkjába kapaszkodtak. Helyes, hogy ezt felismerte. De tegyen még egy lépést előre. Rázza le magáról nemcsak a frakkjába kapaszkodókat, hanem saját neveltjeit és híveit is. Azokat, akik a kulturális élet különféle területein mint szabadúszók „partizánkodtak”, elszakadva a Párttól, a munkásosztálytól, a néptől, és akik finnyáskodva nézik le a kulturális életünkben most feltörő új, bizony sokszor nyers és művészileg faragatlan, de friss erőket. Forduljon Lukács elvtárs az új erők felé, forrjon össze jobban, mélyebben a Párttal, melynek több mint három évtizede hú tagja — és szabaduljon meg a „barátaitól”. (...)

A Lukácsal folytatott vitának az az értelme és célja, hogy leküzdjük saját sorainkban azokat a nézeteket, melyek akadályozták irodalmunk friss, fiatal erőinek kibontakozását, irodalmi közéletünkben a jelen, a népi demokrácia, a szocialista építés

felé fordulását, íróink nevelését és nevelődését a szocialista realizmus szellemében, a tanulást a szovjet irodalom gazdag tapasztalataiból, az irodalmi pártosság, a pártirodalom lenini elvének érvényesülését.

Még mindig vannak, akik a pártirodalomtól, a Párt vezető és irányító szerepétől az irodalom területén is a magyar irodalom fejlődését, az írók alkotó munkájának szabadságát féltik, és a magyar irodalom folytonosságának megszakadásától tartanak. De ha van a magyar irodalom folytonosságában bizonyos törés, akkor ezért nem mi vagyunk „felelősek”, hanem maga az élet. Nemcsak a magyar irodalom fejlődésében van törés, hanem a magyar társadalom fejlődésében is. Aki azt képzei, hogy egy olyan társadalmi átalakulás, amilyen nálunk történt, nem hat az irodalom „folytonosságára”, annak fogalma sincs társadalmi és irodalmi élet összefüggéseiről. Az irodalmi élet folytonosságának bizonyos megszakadásán nincs értelme siránkozni, a tényeknek bátran szemébe kell nézni.

De a siránkozók megfelelkeznek fontos pozitív tényekről, amelyek a „folytonosság” ún. megszakadásáról alkotott képbe szervesen beletartoznak. Megfelelkeznek először arról, hogy a Párt vezetése az irodalomban, a pártszerűség elvének érvényesítése irodalom és közönség szerves kapcsolatának soha nem látott bensőségét és szorosságát jelenti. A burzsoá-társadalom írójának „szabadsága”: egyben reménytelen elszigeteltség volt a néptől. Az épülő (és a felépült) szocializmus társadalmában a nép már nemcsak „kész” irodalmi műveket akar vásárolni, bocsánat a kifejezésért: „konfekcionált” irodalmat, hanem az alkotás munkájába magába avatkozik bele, megmondja, mit és milyent akar, az írókat arra igyekszik rávenni, hogy műveiket „mérték után” készítsék, a nép „testére szabják”. A Párt vezetése: végső soron a nép „rendeléseinek”, szükségleteinek, bírálatának továbbítását jelenti az írókhoz, az irodalom beillesztését újból a dolgozó nép életének egészébe, amelyből százados folyamat következtében kiszakadt, az irodalomnak a szocialista építés, a társadalmi nevelés szolgálatba állítását. Drótonrángatást, parancsolgatást, ledorongolást jelent ez? Nem, szó sincs róla. A Párt az irodalmat elsősorban *eszmével* akarja irányítani, a nép, a munkásosztály, a Párt közvéleményétől nem független, hanem abba szervesen beletartozó és intézményeken nyugvó *irodalmi közvélemény* teremtésével.

(Révai József: *Irodalmi tanulmányok. Bp., 1950. 299–300, 301–302, 303–304.*)

A. A. ZSDÁNOV: BESZÁMOLÓ A „CSILLAG” ÉS „LENINGRÁD” CÍMŰ FOLYÓIRATOKRÓL 1946.

(...) A leninizmus abból indul ki, hogy a mi irodalmunk nem lehet apolitikus, nem képezhet „művészetet a művészetért”, hanem arra van hivatva, hogy fontos, élenjáró szerepe legyen a társadalmi életben. Innen származik a pártszerű irodalom lenini elve — Lenin legértékesebb és legfontosabb hozzájárulása a tudományhoz és az irodalomhoz.

(...) A leninizmus elismeri irodalmunk hatalmas társadalomátalakító jelentőségét. Ha a szovjet irodalom eltűné, hogy csökkentse hatalmas nevelőerejét, az visszafejlődést, a „kőkorszakba” való visszatérést jelentene.

Sztálin elvtárs írókat az emberi lélek mérnökeinek nevezte. Ennek a meghatározásnak igen mély értelme van. Ez azt jelenti, hogy a szovjet írók felelősséggel tartoznak az emberek neveléséért, azért, hogy egyetlen selejtes darab se kerülhessen be az irodalmi munkába.

Egyesek különösnek találják, hogy a Központi Bizottság ilyen szigorú határozatot hozott irodalmi kérdésben. Nálunk ez eddig nem volt szokás. Mert úgy vélik, hogyha selejt kerül a termelésbe, vagy nem teljesítik a közszükségleti cikkek gyártási tervét, vagy a tűzifakitermelés programját — azért természetesen megrovás jár (helyeslő derültetés a teremben), de megengedhetőnek tartják a selejtes munkát az emberi lélek nevelésében, valamint az ifjúság nevelésében is. Már pedig ez sokkal nagyobb bűn, mintha nem hajtják végre a gyártási tervet, mintha megghiúsítják a termelés valamely feladatának végrehajtását. A Központi Bizottság e határozatával azt akarta elérni, hogy közelebb hozza az ideológiai frontot munkánk összes többi szakaszaihoz.

Az ideológiai fronton az utóbbi időben nagy elmaradás és hiányosságok mutatkoztak. Elegendő, ha megemlítjük filmművészetünk elmaradottságát, drámai színhá-

zaink műsorának rosszmínőségű művekkel való beszennyezését, arról már nem is beszélve, ami a „Csillag” és a „Leningrád” című folyóiratokban történt. A Központi Bizottság kénytelen volt erőiesen beavatkozni és a helyes vágányra terelni ezt az ügyet. A Központi Bizottságnak kötelessége volt erőiesen lesújtani mindazokra, akik megfélemlítettek a nép iránti kötelességükről, az ifjúság neveléséről. Ha pártaktíváink figyelmét az ideológiai munka kérdései felé akarjuk fordítani és rendet akarunk teremteni, helyes irányba akarjuk terelni a munkát, akkor — szovjet emberekhez illően, bolsevikokhoz méltóan — a legelősebben kell megbírálnunk az ideológiai munka hiányosságait és hibáit. Csak akkor tudunk visszatérni a helyes útra.

Az irodalmárok ma így vélekednek: mivel a háború idején kevés könyv jelent meg és a nép kiéhezett, irodalomra éheznek, tehát az olvasók elnyelnek, felfalnak minden árut, még ha az egy kicsit rothadt is. Pedig ez egyáltalán nem így van, és mi nem fogadhatunk el bármilyen irodalmat, amit elébünk tálnak ezek az egyáltalán nem válogatós irodalmárok, szerkesztők és kiadók. A szovjet nép a szovjet íróktól igazi szellemi fegyvert, szellemi táplálékot vár, ami segít a nagy építkezések terveinek végrehajtásában, országunk újjáépítésében és népgazdaságunk továbbfejlesztésében. A szovjet nép magas igényeket támaszt az írókkal szemben, azt akarja, hogy kielégítsék eszmei és kulturális szükségleteit. A háború idején, az akkori helyzet következtében nem tudtuk kielégíteni ezeket a fontos életszükségleteket. A nép meg akarja érteni a végbement eseményeket. Eszmei és kulturális színvonala annyira felemelkedett, hogy igen gyakran nem elégszik meg az irodalom és a művészet nálunk megjelenő alkotásainak minőségével. Ezt nem értették meg és még mindig nem akarják megérteni az irodalom egyes dolgozói, az ideológiai arcvonal egyes dolgozói.

Népünk szükségleteinek és ízlésének színvonala nagyon magasra emelkedett és az, aki nem akar vagy nem képes erre a színvonalra felemelkedni, az messze el fog maradni. Az irodalom nem csak arra hivatott, hogy lépést tartson a nép szellemi színvonalának követelményeivel, hanem fejlesztenie kell a nép ízlését is, magasabb fokra emelni szükségleteit, új eszmékkel gazdagítani, előre vinni a népet. Aki nem tud lépést tartani a néppel, nem tudja kielégíteni a nép megnövekedett igényeit, aki nem tud a szovjet kultúra fejlesztése feladatának magaslatára emelkedni, — annak az ideje lejárt.

Az eszmeiség hiányából, a „Csillag” és a „Leningrád” szerkesztőinek e hibájából egy másik komoly hiba is származik. Ez abban nyilvánul meg, hogy vezető állásban levő dolgozóink közül egyesek az irodalmárokkal szembeni viszonyukban nem a szovjet emberek politikai nevelésének érdekeit és nem az irodalomnak politikai irányítását helyezik előtérbe, hanem saját, személyi, baráti érdekeiket. Azt mondják, hogy igen sok, eszmei szempontból káros és művészi szempontból gyöngye művet azért engednek megjeleni a sajtóban, mert nem akarják megsérteni egyik vagy másik író. Az ilyen dolgozók szempontjából inkább le kell mondani a nép, az állam érdekeiről, semhogy valakit megbántunk. Ez teljesen helytelen és politikailag hibás álláspont. Ez ugyanaz, mintha egy milliót néhány garasért cserélnénk el.

A párt Központi Bizottsága határozatában rámutat arra, hogy milyen óriási kárt okoz az irodalomban, ha az elvi jelentőségű szempontokat baráti szempontok cserélik fel. Az elvtelen baráti viszony egyes irodalmáraink körében erősen negatív szerepet játszott, számos irodalmi mű eszmei színvonalának csökkentésére vezetett és megkönnyítette a szovjet irodalomtól idegen elemek számára, hogy bejussanak az irodalomba. A bírálat hiánya Leningrád ideológiai frontjának irányítói, a leningrádi folyóiratok irányítói részéről, az elvi viszonyoknak baráti viszonyra való felcserélése a nép érdekeinek óriási károkat okozott.

Sztálin elvtárs arra tanít, hogy ha meg akarjuk őrizni kádereinket, tanítani és nevelni akarjuk őket, akkor nem szabad félnünk attól, hogy megsértünk valakit, nem kell félnünk az elvi, bátor, nyílt és tárgyilagos kritikától. Kritika nélkül bármely szervezet, az irodalmi szervezet is — elrothadhat. Kritika nélkül a baj, a betegség mélyebben behatol a szervezetbe és akkor már sokkal nehezebb vele elbánni. Csak a merész és nyílt kritika segít tökéletesebbé válni embereinknek, buzdítja őket arra, hogy előrehaladjanak, hogy leküzdjék munkájuk hiányosságait. Ahol nincs kritika, ott gyökeret ver a renyhesség és a restség, ott nincs előrehaladás.

Sztálin elvtárs több ízben rámutatott arra, hogy mint fejlődésünk legfontosabb előfeltétele, szükséges lenne, hogy minden szovjet ember naponta összegezze munkája eredményét, bátran ellenőrizze saját magát, elemezze munkáját, őszintén bírálja meg hiányosságait és hibáit; gondolja át, hogyan érhetne el jobb eredményt munkájában és, hogy szüntelenül dolgozzon önnönmaga tökéletesítésén. Az irodalmárookra ez ugyanúgy vonatkozik, mint bármely más dolgozóra. Az, aki fél munkájának bírálatától, az megveendő gyáva és nem méltó a nép szeretetére. (Viharos taps.)

(...) Elvtársak, a mi szovjet irodalmunk a nép és a haza érdekét szolgálja és azt kell szolgáltatnia. Az irodalom a nép legbensőbb ügye. Ezért van az, hogy az írók minden jelentős művét a nép saját győzelmének, saját sikerének tekinti. Így tehát minden sikeres művet egyenlő értékűnek tekinthetünk egy megnyert csatával, vagy a gazdaság frontján elért hatalmas győzelemmel. És ellenkezőleg, a szovjet irodalom minden balsikere fájdalom és elszomorító a nép, a párt, az állam számára. Ezt vette figyelembe a Központi Bizottság határozata, midőn gondoskodni kívánt a nép érdekeiről, a nép irodalmának érdekeiről, amidőn valóban nyugtalanul szemléli a leningrádi írók körében bekövetkezett helyzetet.

Ha elvtelen emberek meg akarják fosztani eszmei alapjától a szovjet irodalom dolgozóinak leningrádi csoportját, ha alá akarják ásní munkájuk eszmei részét, ha a leningrádi írók alkotásait meg akarják fosztani társadalomalakító jelentőségüktől, a Központi Bizottság reméli, a leningrádi írók elég erőt találnak magukban, hogy véget vessenek minden olyan kísérletnek, amely Leningrád irodalmi gárdáját, Leningrád folyóiratait az eszmenélküliség, az elvtelenség, a politikátlanság mocsarába akarja vezetni. Önök az ideológiai front első vonalában állanak, Önöknek óriási, nemzetközi jelentőségű feladataik vannak, ennek fokozni kell a felelősségérzetet s a teljesített kötelesség fontosságának tudatát minden igazi szovjet irodalmárban, népével, pártjával, államával szemben.

A burzsoá világnak nem tetszenek sem az országon belül, sem a nemzetközi irodalomban elért sikereink.

A második világháború eredményeképpen megszilárdultak a szocializmus hadállásai. A szocializmus kérdése Európában több országában napirendre került. Ez nem tesz a különböző féle és fajta imperialistáknak, akik félnek a szocializmustól, félnek szocialista országunktól, amely példaképpül szolgál az egész haladó emberiség számára. Az imperialisták és szellemi lakájaik, íróik és újságíróik, politikusaik és diplomataik, mindegyikük igyekezik rágalmazni, helytelen megvilágításban bemutatni országunkat, igyekeznek megrágalmazni a szocializmust. A szovjet irodalom feladata ebben a helyzetben nemcsak az, hogy szovjet kultúránk és a szocializmus elleni minden aljas rágalomra és támadásra csapásra csapással feleljen, hanem az is, hogy erélyesen ostorozza és támadja a rothadó, oszló burzsoá kultúrát.

Bármily szép formákba is csomagolják a mai nyugat-európai és amerikai divatos burzsoá írók, valamint film- és színpadi rendezők műveiket, mégsem tudják megmenteni és fellendíteni burzsoá kultúrájukat, mert annak erkölcsi alapja rothadt és korhadt, mert ez a kultúra az egyéni kapitalista tulajdon, a tőkés társadalom burzsoá felsőrétege önző, kapzsi érdekeinek szolgálatában áll. A burzsoá irodalmárok, film- és színpadi rendezők egész tömege azon igyekszik, hogy a társadalom haladó rétegeinek figyelmét elvonja a politikai és társadalmi harc éles kérdéseiről, hogy a figyelmet annak az izléstelen, eszmenélküli irodalomnak a medrébe terelje, amelyet megtöltenek a gengszterek és varieté-hölgyek históriái; amely dicsőíti a házasságtörést, a mindenféle kalandorok és egyéb szélhámosok kalandjait.

Vajon méltó-e hozzánk, az élenjáró szovjet kultúra képviselőihez, szovjet hazafiakhoz — a burzsoá kultúra előtti hajlongás, vagy a tanítványok szerepe?! Természetes, hogy a mi irodalmunknak, amely bármely burzsoá-demokratikus rendszernél magasabbrendű rendszert, bármely burzsoá kultúránál sokszorta magasabbfokú kultúrát tükröz vissza, joga van arra, hogy másokat az emberiség új erkölcsére oktasson. Hol található még egy olyan ország, még egy olyan nép, mint a miénk? Hol vannak még olyan kiváló emberek, mint amilyeneknek a szovjet nép fiai mutatkoztak a Nagy Honvédő Háborúban és amilyeneknek ma is, nap mint nap mutatkoznak a munkában, amióta áttértünk a békés fejlődésre, a népgazdaság és a kultúra újjáépítésére! Népünk napról-napra mind magasabbra és magasabbra emelkedik. Ma már nem azok vagyunk, akik tegnap voltunk és holnap már nem azok leszünk, akik ma vagyunk. Mi már nem azok az oroszok vagyunk, akik 1917-ig voltunk. Oroszthon sem az már és a mi jellemünk sem ugyanaz. Megváltoztunk és felnőttünk azokkal a hatalmas változásokkal együtt, amelyek gyökeresen megváltoztatták országunk arculatát.

A szovjet embereknek ezeket az új, magasabbrendű tulajdonságait megmutatni, megmutatni népünknek nem csak jelenét, de egy pillantást vetni jövőjére, holnapi napjára is, segíteni népünknek, fényszóróval bevilágítani az előre vezető utat — ez minden egyes lelkiismeretes szovjet író feladata. Az író nem kulloghat az események után, az író kötelessége a nép első soraiban haladni s megmutatni a népnek a fejlődés útját. Az író, a szocialista realizmus módszerétől vezettetve, a mi vilóságunk lelkiismeretes és figyelmes tanulmányozása után, igyekezve minél mélyebben behatolni fejlődésünk folyamatának lényegébe, köteles a népet nevelni és eszmei fegyverekkel felszerelni. Kiválasztva a szovjet emberek legjobb tulajdonságait, meg kell mutatnunk embereinknek azt is, hogy

milyennek nem szabad lenniök, ostromoznunk kell a tegnap csökevényeit, amelyek akadályozzák a szovjet emberek előrehaladását. A szovjet író kötelessége segíteni a népet, az államot, a pártot az ifjúság nevelésében, hogy merész, bátor, saját erejében bízó, semmiféle nehézségtől nem félt ifjúságot nevelhessünk.

(A. A. Zsdánov: *A művészet és filozófia kérdéseiről*. Bp. 1949. 119, 119—123, 127—131.)

LUKÁCS GYÖRGY: KÖVETKEZTETÉSEK AZ IRODALMI VITÁBÓL 1950.

Mindenekelőtt szükségesnek tartom a lehető legnagyobb határozottsággal kijelenteni: teljes mértékben egyetértek irodalmi fejlődésünknek azzal a konkrét útirányával és perspektívájával, melyet Révai elvtárs cikkében kijelölt. Az ott vázolt program csakugyan kivezető út lehet abból a zsákutcából, amelybe íróink egy része a felszabadulás utáni időben jutott. Hogy ilyen ideológiai zsákutca létrejött, abban kétségtávol részben megadtam. A vita tanulságai lehetővé teszik számomra, hogy ebből az összes következtetéseket levonjam.

1.

Önbírálatomban részletesen beszéltem arról a döntő jelentőségű hibáról, hogy elkésve és távolról sem a kellő eréllyel hajtottam végre a fordulatot. Ez kétségtávol igaz, de mai meggyőződésem szerint nem elegendő az elkövetett hibák magyarázatára. Itt tovább kell menni, mélyebbre kell ásni. Röviden összefoglalva ma úgy látom: az a teljesen helytelennek bizonyult felfogás élt bennem, hogy nálunk és a többi népi demokráciában az osztályok döntő összeütközése, a szocializmus megvalósításáért vívott forradalmi harc ideje nem következik be olyan gyors tempóban, ahogy ez tényleg megtörtént. A valóságos fejlődés rohamos, éles fordulatot előidéző tempója mellett a perspektíva néhány évvel való eltévesztése súlyos következményekkel járó hibának bizonyult. Mert e hibás koncepció következtében írásaimban elhomályosult a népi demokrácia igazi osztálytartalma, a fordulat végrehajtásának követelményei pedig nemcsak elkésve, hanem felette határozatlanul jutottak bennük érvényre. Nem kétséges, hogy fejlődésünk ilyes téves felfogásai erősen vissza kellett hogy hassanak minden irodalompolitikai fellépésemre. A feladat az volt, hogy íróinkat, akiknek még jobbait is mélyen korrumpálta a Horthy-rendszer, a benne nagyranőtt reakciós ideológiák és reakciós-dekadens művészetfelfogások, csak a helyes perspektíva felismerése és energikus központbábelhelyezése segítségével lehetett az új élet új irodalmi szükségleteinek teljesítésére átalítani és átnevelni. Az én politikailag helytelen elképzelésem így lassítón és ideológiai zavart keltő következményekkel járt irodalmunk részére.

Itt nem áll módomban mai felfogásomat végigvezetni az összes elkövetett hibákon, s ezért csak egy fontos kérdést ragadok ki, amelyben ennek a hibás magatartásnak következményei a legvilágosabban napfényre jönnek: az irodalom pártszerűségének kérdését. Révai elvtárs helyesen bírálja azt, hogy Engelsnek az irányköltészetről írt fejtegetéseit helytelenül azonosítottam Lenin a marxizmust lényegesen továbbfejlesztő koncepciójával a pártszerűségről. Joggal idézi *Pártköltészet* című cikkemből mint helytelen megállapítást: „Az epikai, illetve a drámai forma megtartotta tehát régi objektivitását.” Ez a megállapítás téves; éppen itt derül ki, mennyire hibásan azonosítottam ebben a kérdésben Engelst Leninnel, mennyire eltakarja ez az azonosítás a polgári és a szocialista realizmus elvi különbségét.

Lenin jóval 1905-ben írott híres cikke előtt, amikor a materializmusban befoglalt pártosságról ír, azt emeli ki, hogy a materializmus arra kötelez, direkté és nyíltan képviselni valamely osztály álláspontját. Éppen ez hiányzik — társadalmi szükségesszerűséggel — a régi epika és dráma objektivitásából. Nem mintha a múlt nagy íróiból az állásfoglalás egyáltalában hiányzott volna, de ők ezt a legtöbb esetben csak közvetve, csak kompozíciós kerülőutakon keresztül tudták kifejezésre hozni.

A szocialista realizmus epikai és drámai formájának ellenben éppen ebben a direkt és nyílt állásfoglalásban van egyik ugrópontja, döntő sajátossága. Ez egyenes művészi következménye a lenini pártosság, a kommunista gyakorlat talaján növő, új, termékeny

irodalmi alkotásmódnak. A mai marxista kritika egyik központi feladata ez új helyzettel együttjáró eszméi és művészi új vonások elméleti felismerése és e felismerések talajáról kritikai segítség nyújtása az újért küzdő, a pártosság konkrét kérdéseivel viaskodó íróknak. Világos, hogy e kérdés helytelen feltevése az én írásaimban komoly akadálya volt annak, hogy irodalmunk és kritikánk gyorsabban megértse a szocialista realizmus művészi sajátosságait és ezzel gyorsabban és gyökeresebben számolja fel művészi téren a kapitalista ideológia még megmaradt csökevényeit.

Részben itt röviden összefoglalt, részben első önkritikám behatóbb fejtegetései természetessé teszik, hogy Fagyjev elvtárs velem kapcsolatos bírálatát a partizán-kérdésben, a pártosságban, a népi demokrácia értékelésében teljes mértékben elismerem és magamévá teszem.

(*Társadalmi Szemle*, 1950. 7–8. sz. 613–614.)

LUKÁCS GYÖRGY: PÁRTOSSÁG

1957.

Ami a pártosságot illeti, olyan problémakomplexumról van szó, amellyel kapcsolatban bizonyos előítéleteket kell legyőzni. Egyrészt számos polgári teoretikus az elméleti-kontemplatív magatartás egyoldalú túlbecsüléséből kiindulva, minden igaz művészetet pártfelettinek, napi harcok nyüzsgéséből kiemelkedettnek tekint, s megvetően vagy a legjobb esetben mentegetően nyilatkozik jelentős művészek határozott állásfoglalásáról. Kant „érdektelenség”-elmélete — amelynek jogos lényegéről más összefüggésekben kell majd beszélnünk — éppúgy erősítette ezt a beállítást, mint nagyhatású írók mondásai, pl. Flaubert-é, aki „impassibilité”-jével azt képzelte, hogy ilyen gyakorlatot folytat. Másrészt vannak marxisták, akik a pártosságot a szocialista realizmus vagy legjobb esetben néhány jeles előfutára kiváltságának tartják. Az ilyen nézetek elutasítása magától értetődően nem jelenti annak tagadását, hogy a szocialista realizmus tudatos pártossága, egy — elvben — helyes tudatosságú pártosság, amely csakis a marxizmus világnézete által vívható ki, valami minőségileg új a minden korábbi művészeti gyakorlatban mutatkozó spontán állásfoglalásokhoz képest. (E minőségileg újnak konkrét következményeiről csak a stílusok esztétikai elemzésénél beszélhetünk.)

Itt, ahol csak azt tárgyaljuk, ami közvetlenül az esztétikai visszatükrözés sajátosságából következik, pusztán a művészetnek ezzel az általános és spontán pártosságával van dolgunk és nem lehetünk tekintettel a még oly fontos történelmi változásokra. Mit jelent az ilyen pártosság? Először is hangsúlyozni kell: számunkra kizárólag az a fontos, milyen a műben művészi eszközökkel megformált állásfoglalás az ábrázolt világgal szemben. Hogyan képzei maga a művész ezt az ő magatartását a valósághoz, az életrajzi kérdés, nem esztétikai; elég ha emlékeztetünk a flaubert-i elméletre és ríktó ellentétességére a polgári világnak éles-ironikusan pártos alakításával jelentős műveiben. Ha itt az ilyen állásfoglalás spontaneitásáról és kikerülhetetlenségéről beszélünk, akkor ismét szemügyre kell vennünk a különbséget a valóság tudományos és művészi visszatükrözése között.

Hogy bizonyos egyszerűsítéssel gyorsan megvilágítsuk a kérdést, előbb csak az egzakt matematikai természettudományokról beszélünk. Valamely bennük kifejezett törvény, ha helyesen van megfogalmazva, a tudatunktól függetlenül létező valóságnak egy objektív és általános összefüggését állapítja meg. Az ilyen törvény önmagában nem tartalmaz semmiféle állásfoglalást, legfeljebb, ha ugyanazoknak az összefüggéseknek korábbi helytelen és hiányos formulázásait értékesebbekkel helyettesíti. Hogy mennyiben volt a felfedező személyes pártállásának szerepe a törvény kidolgozásában, ismét életrajzi kérdés, amely nem érinti magát ezt az ismeretelméleti problémát, az objektív valóság helyes visszatükrözésének lehető legnagyobb megközelítését.

Természetesen sűrűn előfordul és éppenséggel nem véletlenül, hogy tudományos felfedezések a leghevesebb ideológiai ellenségeskedések kiindulópontjává lesznek; így Kopernikus vagy Darwin felfedezései. Ezeket azonban ismeretelméletileg meg kell különböztetni a tudományos vitáktól az új törvények helyességéről vagy helytelenségéről. A szenvedélyes összeütközések a kopernikusi elmélettel kapcsolatban, amelyek többek között Giordano Bruno elégetéséhez, a Galilei elleni inkvizíciós perhez stb. vezettek, a dolgok lényege szerint a feudális vagy polgári társadalmi rend ellentéte körül forognak. Hogy az általános világnézetnek geocentrikus vagy heliocentrikus alapjai legyenek-e,

van-e joga a tudománynak minden tény elfogulatlan vizsgálatához akkor is, ha eredményei nem egyeznek a vallás dogmaival: ezek természetesen ideológiai kérdések a hanyatló feudalizmus és a feltörekvő polgárság között, harcok a feudális felépítmény fenntartásáért vagy elpusztulásáért. Helyesen mondhatta ezért Fogarasi Béla, hogy ezek a viták a felépítményhez tartoznak, maga a kopernikusi elmélet ellenben nem.

Jellemző, ha Lenin az *Empiriokriticismus*ban a pártosságról beszél, akkor kifejezetten kiemeli a filozófia pártosságát (itt összefüggésben a természettudományokkal) s maguknak a természettudományoknak gyakorlatát egészen ellentétes értelemben kezeli. „Ezek a professzorok a legértékesebb műveket képesek ugyan adni a kémia, a fizika története speciális területén, de egyetlenegynek sem szabad közülük elhinnünk egyetlen szót sem, amikor filozófiáról van szó.”¹ De a társadalomtudományokra vonatkozóan is, amelyekben az osztályharcok sokkal erősebben és közvetlenebbül játszanak bele magába a kutatási módszerbe, azt kell mondani, hogy teszem a profitráta tendenciális esésének törvénye igaz, függetlenül attól, milyen osztályérdekeket mozgósítanak leküzdésére; hogy azok a tények, amelyeket a gazdaságtan vagy a történettudomány megállapít, helyesek vagy helytelenek aszerint, hogy az objektív valóságot tükrözik-e, vagy pedig pusztá agyreméket jegyeznek-e fel. Lenin így folytatja az imént idézett gondolatmenetet a tudományokra vonatkozóan: „Miért? Ugyanazon oknál fogva, amiért a politikai gazdaságtan egyetlenegy szót sem, mielőtt a politikai gazdaságtan általános elméletéről van szó, bármilyen értékes munkákat képes is adni a tényekkel foglalkozó speciális kutatások terén. Mert a politikai gazdaságtan a modern társadalomban éppen olyan párttudomány, mint az ismeretelmélet.”²

Ha most a pártosság sajátos jellegét a valóság esztétikai visszatükröződésében akarjuk gondolatilag megragadni, arra kell irányítani figyelmünket, hogy egyszerűen ugyanannak az objektív valóságnak lehetőleg hű képmásáról van szó, hogy azonban másrészt itt nem az általános törvényszerűség gondolati megragadása az elérendő cél, hanem olyan különösnek érzékletes, jelképes formálása, amely mind általánosságát, mind egyediségét magában foglalja, magában megszüntetve megőrzi, amelynek formaadása nem törekszik általános alkalmazásra a tudomány értelmében, hanem ennek a határozott tartalomnak a forma által való alakítása következtében az egyetemes utánélés lehetőségére irányul.

Majdnem banálisán magától értetődő, ha hozzáfűzzük, hogy ilyen különösség csupán a közvetlen egyediségek kiválasztása, kiválása, általánosítása alapján keletkezhetik. Itt mindenekelőtt fontos, hogy közelebbről meghatározzuk ennek az esztétikai általánosításnak specifikus jellegét. Először is azt kell itt szem előtt tartanunk, amit a művészi eredetiség vizsgálata során értünk el az e jelenség megfogalmazását célzó eddigi kísérletek összefoglalásaképpen: az eredetiség, mondtuk ott, a döntő vonások megragadása a réginek és újnak harcában, az új specifikus mozzanatainak művészi kidolgozása, mégpedig olyan formaadásban, amely épp ennek a különös újnak visszaadására és kifejezésére irányul. Ez azt jelenti, hogy minden műalkotás lényeges eszmetartalma ilyen harc. Ennek nem mond ellent az, hogy közvetlen tartalma (s ezért közvetlen formája is) valami nyugalmas, sőt idillikus csend lehet, hiszen Schiller épp arra a művészi magatartásra vonatkozóan, amely idillnek alkotásához vezet, meggyőzően kimutatta, hogy az ilyen anyagválasztás pusztá ténye máris kritikai állásfoglalás a jelenhez, hogy az idillikus is mint alkotás pártosságot foglal magában.

Itt a művészet által visszatükrözött és megformált valóság eleve mint egész már pártállást foglal magában a művész jelenének történelmi harcaival szemben. Az, hogy az életnek éppen ezt és nem más mozzanatát teszi mint jellemző különöst az alakítás tárgyává, ilyen állásfoglalás nélkül nem volna megvalósítható. Akkor a művészet által lemasolt darab valóság (Zola: „un coin de la nature”) csakugyan pusztá véletlen kivágás volna, amelynek helyén tetszés szerinti más kivágás lehetne, amely tehát minden szükségszerűség, minden meggyőző erő híján volna. A XIX–XX. század művészetelméletének naturalista és impresszionista tendenciái csakugyan ezt a mozzanatot állították előtérbe. Nagy zavart idéztek is elő a művészetelméletben és a művészi gyakorlatban. Mert az a fel fogás, hogy a művészet által formálandó valóság pusztá, többé vagy kevésbé véletlen

¹ LENIN: *Materializmus és empiriokriticismus*. Bp., 1949. 350. Hogy napjainkban a filozófiai idealizmus eltorzízza a természettudományok módszerét is, csak bonyolultabbá teszi a kérdést, de nem változtat ismeretelméleti lényegén. A fizikai idealizmus filozófiai leküzdése vagy védelme most is a felépítményhez tartozik; az, hogy a fizikának ez vagy az a részletelmélete helyes-e, vagy hamis, nem.

² I. m. 350–351.

kivágás, egyszerű utánzás, fotókópiává alacsonyítja le a visszatükrözés dialektikus jellegét. A valóságot ezek szerint az elméletek szerint pusztán pillanatnyi esetleges egyediségükben kell venni, minden művészi általánosítást kizárva az ábrázolásból. Amennyiben előfordul, pusztán — többnyire szociológiai, olykor pszichológiai — elvont általánosítás. Tudjuk persze, hogy a csak némileg is jelentős impresszionisták és naturalisták szerencséjükre nem vették mindig a szó szerint ezt az elméletüket; elég ha Zolára emlékeztünk. De jellemző egyúttal, hogy pontosan annyira tudtak elméletük művészetellenes problematikájára fölé emelkedni, amennyire komolyan vették művészi gyakorlatukban az ábrázolt világgal szemben való állásfoglalást; ismét Zola a legjellemzőbb példa, nem annyira azért, mert a művészet tárgyának fent idézett meghatározásához hozzáfűzi az ismert formulát „*vu travers d'un temperament*” (egy vérmérsékleten keresztül tekintve) — ezzel csupán az objektum egyediségéhez a szubjektum egyedisége járulna —, mint inkább azért, mert az anyag kiválasztását és feldolgozását nála, elmélete ellenére a társadalmi valósággal szemben érzett harcias pártosság hordozta.

De hogyan állunk az olyan művészekkel, akik becsületesen és mélyen meg vannak győződve arról, hogy csupán híven lemásolják a valóságot, szabadon kibontakoztatják fantáziájukat, tisztán kifejezik személyiségüket stb., anélkül, hogy igenlőleg vagy tagadólag akarnának állást foglalni anyagukkal szemben? Erre megfelleltünk már Flaubert-re tett célzásunkban: ha valóban művészileg formálnak, akkor az önámítás állapotában vannak. Már az az egyszerű tény, hogy a valóságnak minden esztétikai reprodukciója át meg át van itatva émociókkal, mégpedig nem úgy, mint a mindennapi életben, ahol adva vannak a tudattól független tárgyak, amelyeknek szubjektív befogadását azután émociók kísérik, hanem úgy, hogy az émoionalitás elengedhetetlen alkotó mozzanata annak a művészi folyamatnak, amely a tárgyat a maga így-és-nem-más-létében formálja. Minden szerelmi költeményt egy asszony (vagy férfi) mellett vagy ellen írtak, minden tájkép összetartó alapötönusa bizonyos hangulat, amelyben — persze gyakran igen bonyolult módon — igenlő vagy tagadó magatartás fejeződik ki a valósággal szemben, bizonyos benne hatékony tendenciákkal szemben.

Emellett a művészetben, bármennyire alapvető is az émoció mozzanata, semmiképpen sincs pusztán erről szó. A XIX. század elejétől kezdve a művészet sajátosságának meghatározását célzó kísérletek egyik legfontosabb gyengesége olyan korábbi nézetek cáfolatának elvont-antinómikus módjában gyökerezik, amelyek, mint láttuk, annak következtében, hogy a művészi általánosítást módszertanilag-terminológailag azonosították a tudományban vagy filozófiában szokásos általános fogalommal, a művészetet nagyon is gondolatserűvé tették, s a tudomány vagy filozófia előkészítő formáját csinálták belőle. Az ítéletről kritikájában erősödik az a tendencia, amely a fogalmiságot teljesen el akarja távolítani a művészetből; még Hegel is csak annyit ismer el, hogy az egység a művészetben megvalósul „a képzet elemében is”,³ a fogalmat fenntartja a filozófia számára.

Ez kétségtől megengedhetetlenül korlátozza a művészet területét. Minthogy a művészetnek ugyanazt a valóságot kell visszatükröznie, mint a tudománynak és a filozófiának, minthogy ebben a visszatükrözésben éppolyan egyetemes, éppúgy totalításra törekszik, mint ezek, azért nem nélkülözheti az objektív valóságnak és szubjektív tükrözésnek azt a szféráját, azt a színvonalát, amelynek tartalmát, formáját, körét stb. jelöli a fogalom-terminus. Épp legnagyobb műalkotásaink: a görög tragédia és Dante, Michelangelo és Shakespeare, Goethe és Beethoven művei nem jöhettek volna létre, ha helyes volna a legmagasabbrendű gondolatiságnak ez a kizárása a művészi formálásból. Persze, mint kifejtettük a maga helyén, az ilyen konkrét általános fogalmak, gondolatok, világnézetek stb. a művészetben mindig mint a különösségben megszünten-megőrizve jelennek meg: azaz a művészi formálás tárgya nem a gondolat magában, nem a gondolat a maga közvetlenül tisztán objektív igazságában, hanem úgy, ahogyan konkrét emberek konkrét helyzeteiben mint az élet konkrét tényezője válik hatékonyvá, mint része az emberek törekvéseinek és harcainak, győzelmeinek és vereségeinek, örömeinek és szenvedéseinek, mint legfontosabb eszköz az ember sajátos mivoltának, emberek és emberi helyzetek tipikus különösségének érzékeltetésére.

Elég e legáltalánosabb körvonalak vázolása, hogy igazolva lássuk a műalkotásban való állásfoglalásnak általunk korábban megállapított kikerülhetetlenségét. Mert a már tárgyalt, mindig szükségszerűen pártos émoionalitáson túlmenően az emberek gondolati élete, nem is szólva a vele szorosan kapcsolatos akarati aktivitásról, mindig kapcsolatos mind az élet közvetlenül mozgató egyediségei, mind a bennük megjelenő nagy életprob-

³ HEGEL: Esztétikai előadások. I. köt. Bp., 1952. 103.

lémák mellett vagy ellen való állásfoglalással. Ez persze egymagában véve csak azzal a követelménnyel járna, hogy a műalkotások egyes alakjai, mint az emberek általában, az életük fontos kérdéseivel szemben való lényeges állásfoglalásaik nélkül művészileg el nem képzelhetők és azért nem is ábrázolhatók.

A művészet azonban sohasem egyes jelenségeket alakít, hanem mindig totalitásokat; azaz nem elégedhetik meg embereknek törekvéseikkel, rokon- és ellenszenvaikkal stb. együtt való visszaadásával, túl kell mennie rajta, mégpedig abban az irányban, hogy emez állásfoglalások sorsát társadalmi-történelmi környezetükben alkossa meg. Ez a környezet alakítóan létezik akkor is, ha közvetlenül csak a magában levő ember jelenik meg a műben, teszem a lírai, festészeti vagy zenei arcképben vagy önarcképben. Mert az ábrázolt ember összes vonásai is sorsának, embertársaihoz való viszonyainak, belső életrendjei kimenetelének nyomait viselik magukon; elég Rembrandt arcképeire hivatkozni. Így minden művésznek, ha — közvetlenül vagy közvetve — emberi sorsokat választ tárgyául, állást is kell foglalnia velük szemben. Ezt mindig kettős vonatkozásban teszi. Először is az emberek bizonyos szándékainak és törekvéseinek sikere vagy balsikere már a művésznak, illetőleg a műalkotásnak rájuk vonatkozó bírálatát tartalmazza. Konkrétabban: az, hogy az ilyen győzelem vagy az ilyen hajótörés mint tragikus vagy komikus, mint felemelő vagy lesújtó jelenik meg, elárulja már a műalkotásnak ezt a kikerülhetetlen pártosságát. Másodszor minden ilyen diadalt, minden ilyen vereséget, minden ilyen kompromisszumot stb., ha valóban művészi az alakítás, bizonyos pregnáns hangulat vesz körül, amely — ha nem másként is — világosan kifejezi a mű állásfoglalását. Ez természetesen gyakran lehet igen bonyolult, sőt meghasonlott. Lucanus szavai: „*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*” (az istenek a győző mellé álltak, de Cato a legyőzött mellé) jellemzi sok jelentős mű hangulatát, állásfoglalását az osztálytársadalomnak antagonistikus ellentmondásai közepette. Ez azonban azt, amit ki akartunk mutatni, a műalkotás pártosságának elkerülhetetlenségét, nem megszünteti, hanem megerősíti.

Amde annak bizonyítása, hogy valamilyen pártosság általában szükségszerű, még túlságosan elvont volna. A valódi műalkotások igazi pártossága nem herweghi: „Ó, válasszatok egy zászlót, s én megelégszem, Ha mindjárt más is, mint az enyém”, hanem nagyon konkrét állásfoglalás az élet konkrét kérdéseivel és tendenciáival szemben. Ezért problémánk szempontjából nem annyira minden műalkotás általános formális pártossága fontos, mind annak egészében, mind minden részletében — jóllehet már ez is elegendő ahhoz, hogy fényt vessen a művészi visszatükrözés sajátosságára a tudományossal szemben —, mint inkább mindenkor konkrét tartalma és az ilyen konkrét tartalmiság általános elve. Mert csak akkor kezdenek konkretizálódni fejtegetéseink az igazi műalkotások eredetiségéről. Ott azt mondtuk, hogy a társadalmilag-történelmileg újnak helyes és művészileg helyesen formált megismerése az eredetiség lényege. Fejtegetésünk a mű szükségszerű pártosságáról, az az eredményünk, hogy lényege konkrét tartalmi állásfoglalás konkrét, tartalmilag fontos életkérdésekkel szemben akként határozza meg a művek igazi eredetiségét, hogy bennük tartalmilag helyes állásfoglalások jelennek meg a kor nagy problémáival, az ezekben megnyilatkozó újjal szemben, az ennek az eszmetartalomnak megfelelő, ama problémákat adekvát módon kifejező formában.

A visszatükrözött világnak a tudományban és a művészetben való közössége az alapja a kritérium ez általános közösségének; a kritérium pedig: a tartalmi helyesség az újnak felfedezésében, megvilágításában. A tartalmi helyességnek ezt a mozzanatát külön ki kell emelni, mert a pártosság tárgyalása során igen gyakran felmerül — az iránta való pozitív vagy negatív magatartással — a pártosság és objektivitás metafizikai szembehelyezése, olyan felfogás, mintha a pártosság kizárná embereknek, helyzeteknek, sorsoknak objektív, objektívan helyes ábrázolását, vagy pedig ez az objektivitás csak alárendelt mozzanat volna. Lenin ellenben, aki a leghatározottabb és elméletileg legkimerítőbb szószólója volt a marxizmus szükségszerű pártosságának, épp az objektivitásnak ebben elérhető magasabb fokát tekinti egyik döntő jegyének. „Ezen a módon”, fejti ki, minden jelenség osztályelemzésére utalva, „a materialista tehát egyrészt következetesebb az objektivistánál s mélyebben, teljesebben érvényesíti objektivizmusát.”⁴ Leninnek ez a megállapítása áll a valóság minden visszatükröződésére, a tudományra éppúgy, mint a művészetre. (Hogy a történelem folyamán milyen formákat vesz fel a pártosság, az az esztétika történelmi materialista részének problémája.) A tudományos és az esztétikai visszatükrözésnek ez a közössége azonban csak annál erősebben aláhúzza az ellentétet: az újnak ugyanabban a jelenségében a tudomány megragadja az új (vagy újonnan felfede-

⁴ LENIN: A narodnyikság gazdasági tartalma és bírálatja Sztruve úr könyvében. Művei. I. köt. Bp., 1951. 424.

zett) összefüggések törvényszerűségét, vagy legalábbis helyesen rögzíti meg és értelmezi az így felfogott új egyes tényeket, a művészet ellenben érzékletes, közvetlenül megélhető képmásban mutatja az emberi élet, a társadalom új jelenségeinek életszerű megjelenési formáját. Ezért minden egyedit, amelyben az új közvetlenül életbe lép, ugyancsak általánosítva kell megmutatnia. Ebből a szembeállításból azonban világosan következik, hogy ez az általánosítás csak az egyediségnek a határozott különösbe, a tipikusba való emelése lehet esztétikai értelemben, s ugyanakkor az általános határozottan konkretizálódik: általánossága mint olyan megszűnik az emberi életben megnyilatkozó konkrét hatékonyságában, különösségében.

Ez az általánosítás ellenkező irányba mutat, mint a tudományé. Mind az egyesnek, mind az általánosnak a különösben való megszüntetése a műalkotásban egységes tárgyiságot hoz létre, amelyben az élet törvényei elválaszthatatlanul egyesülnek az életnek benne jelentkező közvetlen megjelenési formáival és elmerülnek benne a megkülönböztethetetlenségig. A Lenin által kiemelt kettősség, tudományos szempontból értékes új tények és részletösszefüggések helyes megállapítása s másfelől pártosság az ismeretelméletben, gazdaságtanban stb., amely meghamisítja és eltorzítja a teljes összefüggéseket, itt lehetetlen. (Ahol ilyen ellentét fellep a művészetben, „a realizmus győzelmének” Engels által jellemzett formáját kapja, vagy megsemmisíti a művészi alkotó tevékenységet.)

A művészet nem ábrázolhat semmiféle tényt vagy vonatkozást, amely kívül esik pártosságán: a művészi pártosságnak meg kell mutatkoznia minden részlet megformálásában, vagy egyáltalán nem létezik művészileg. Művészi szempontból egy tény „megállapítása”, azonos a formálásával, a tényt már legpusztább adottságában partosan nézi és formálja a művész, a mű pro- vagy contra-állásfoglalása tetszés szerinti részletjelenségeivel szemben esztétikailag tekintve tárgyiságuk specifikus minősége. Ha a műben kifejezett ítélet vagy egy benne adott kommentár, amelyek egyes műfajokban teljességgel meg vannak engedve mint esztétikai kifejezési eszközök, művészi értékre tartanak igényt, akkor csak tudatos és világos kifejtései lehetnek annak, ami kifejtetlenül már benne volt az alakított tárgyiságban; tehát inkább direkt vagy indirekt minőségi fokozása a formált tárgyiságnak, mintsem pusztá ítélet vagy kommentár tőle független tárgyakról. Még határozottabb mértékben vonatkozik ez a mű egészére. Kompozíciója, a részek kölcsönös megvilágítása és határozottabbá tétele kölcsönös viszonyaik dinamikája és arányossága által: a tulajdonképpeni művészi út az élet bizonyos tendenciáinak esztétikai igénylésére vagy elvetésére.

Ebben nem foglaltatik a pártosságnak semmiféle gyengítése. Ellenkezőleg. Ez a felfogás inkább azt a lényeges esztétikai tényállást fejezi ki, hogy a valódi műalkotás szórótól-bőröstől, minden pórúsában pártos, hogy felépítésének elvei állásfoglalást jelentenek az élet nagy problémáival szemben, hogy a pártosság nem szakítható el esztétikai tárgyiságától. Ilyen szerves egyéset nemcsak kifejezetten harcos temperamentumoknál látunk, mint Swift, Daumier vagy Szaltikov-Szedrin, hanem éppígy úgynevezett objektív művészeknél is, mint Shakespeare vagy Tolsztoj. Itt csupán a kifejezési eszközök, a művészi temperamentum különbségéről van szó, amelyeknek jellegét, megnyilatkozási módját osztályszerűségük határozza meg, nem pedig a művészi formálásnak alapján különböző végső elveiről. Épp a helyes objektivitásnak Lenin által történt összekapcsolása a pártossággal adja meg az esztétikának a lehetőséget a pártosság igazi lényegének helyes kifejezésére.

(Lukács György: *A különosság. Bp. 1957. 173–180.*)

SZIGETI JÓZSEF: MŰVÉSZI ALKOTÁS ÉS PÁRTOSSÁG LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁBAN

1958.

Hogyan jelentkeznek Lukács — korábbi cikkeiben bírált — politikai és filozófiai törekvései esztétikai felfogásában? Feleletet ad erre Lukács György új könyve is, *A különosság mint esztétikai kategória. (...)*

Nézzük meg, mit is ért Lukács pártosságon. Pártosság szerinte „már az az egyszerű tény, hogy a valóságnak minden esztétikai reprodukciója át meg át van itatva emóciókkal, mégpedig nem úgy, mint a mindennapi életben, ahol adva vannak a tudattól független tárgyak, amelyeknek szubjektív befogadását azután emóciók kísérik, hanem úgy, hogy az emocionalitás elengedhetetlen alkotó mozzanata annak a művészeti folyamatnak,

amely a tárgyat a maga így- és nem-másletében formálja. Minden szerelmi költeményt egy asszony (vagy férfi) mellett vagy ellen írtak, minden tájkép összetartozó alaptónusa bizonyos hangulat, amelyben — persze gyakran igen bonyolult módon — igenlő vagy tagadó magatartás fejeződik ki a valósággal szemben, bizonyos benne hatékony tendenciákkal szemben.” A pártosság tehát állásfoglalás *általában* valami mellett, illetve valami ellen. Bár Lukács szerint a pártosságnak ez a meghatározása is elegendő már ahhoz, hogy fényt vessen a művészi visszatükrözés sajátosságára, a tudományossal szemben, tovább konkretizálja a fogalmat, s a következő eredményre jut: „Problémánk szempontjából nem annyira minden műalkotás általános formális pártossága fontos, mind annak egészében, mind minden részletében . . . , mint inkább mindenkor konkrét tartalma és az ilyen konkrét tartalmiság általános elve. Mert csak akkor kezdenek konkretizálódni fejtegetéseink az igazi műalkotások eredetiségéről. Ott azt mondtuk, hogy a társadalomlag—történelmileg újnak helyes és művésziileg helyesen formált megismerése az eredetiség lényege. Fejtegetésünk a mű szükségszerű pártosságáról, az az eredményünk, hogy lényege konkrét tartalmi állásfoglalás konkrét, tartalmilag fontos életkérdésekkel szemben, akként határozza meg a művek igazi eredetiségét, hogy bennük tartalmilag helyes állásfoglalások jelennek meg a kor nagy problémáival, az ezekben megnyilatkozó újjal szemben, az ennek az eszmetartalomnak megfelelő, ama problémákat adekvát módon kifejező formában.”

Az általában vett pártosságtól a továbbfejlődés — mint idézetünkben látni — Lukácsnál mindössze annyi, hogy ez a pártosság egyben állásfoglalás a kor nagy problémáival, az ezekben megnyilatkozó életkérdésekkel szemben. Túljutott-e vajon ezzel a konkretizálással Lukács „a műalkotás általános, formális pártosságán”? Aligha. Mert az ily módon megjelenési formájában leírt pártosság — hogy egyelőre Lukács szóhasználatával éljek én is — valóságos társadalmi alapját, azt, amely túlmegy az egyes, a műalkotást létrehozó egyénen vagy irányzaton, és a műben megjelenő állásfoglalásának lényegét meghatározza, egyetlen szóval sem említi. Egyetlen szóval sem említi az osztályérdeket, amely minden művész vagy irányzat állásfoglalásában a régihez és az újhoz, az elhanyagolt és a feltörekvő osztályok harcához, az ebből kinövő emberi magatartásmódokhoz, világnézetekhez és cselekedetekhez, végeredményben meghatározó szerepet játszik. Meghatározó szerepet játszik még akkor is, ha — amint ez a modern társadalomban igen gyakori — az illető művész eredetileg nem is volt annak az osztálynak a tagja, amelynek álláspontjára fejlődése során eljutott.

Lukácsnál a pártosság dialektikus materialista értelme egyedül abban rejlik, hogy a műalkotás pro vagy kontra állást foglal a társadalmi fejlődés során felmerült újhoz. Tiszázatlan marad nála először: magának az újnak osztálymeghatározottsága is. Ez utóbbi még fontosabb, mint az előbbi, mert a műalkotás osztálytartalma, irányzata mindeneke előtt ebben nyilvánul meg. Lenin mindig ebben az osztályszerűen meghatározott állásfoglalásban jelölte meg az osztálytartalom legfőbb megnyilatkozását. Elég egy lenini példa a sok közül. „A narodnyikság — írja — az orosz életnek olyan tényét tükrözte vissza, amely még csaknem teljesen hiányzott abban a korban, amikor a szlavofil irányzat és a nyugatosság kialakult, nevezetesen: a munka és a tőke érdekeinek ellentétességét. Ezt a tényét a kistermelő életkörülményeinek és érdekeinek prizmáján keresztül, s ezért eltorzítva, gyáván tükrözte vissza, amikor is olyan elméletet teremtett, amely nem a társadalmi érdekek ellentmondásait tolja előtérbe, hanem a fejlődés más útjában való meddő bízakodást . . .”

Lukácsnak teljesen igaza van a marxizmus szubjektivistá eltorzítóival szemben, amikor Leninre hivatkozva tiltakozik a pártosság és az objektív igazság nyílt vagy burkolt szembeállításával. De rendszeresen megfedkezik arról, hogy az objektív igazsághoz való eljutásnak ezt a nagyon reális motorját, az osztályérdeket kiemelve, amelyet még korlátozott polgári és a kapitalizmus előtti formáiban sem lehet egyszerűen az elméleti megismerés, illetve a művészi visszatükrözés korlátjának tekinteni. Ameddig egy osztály történelmileg haladó szerepet játszik, addig éppen osztályérdeke lesz motorja az objektív valóság minden eddiginél mélyebb és szélesebb elméleti és gyakorlati elsajátításának; visszahúzó erővé ez az osztályérdek csak akkor válik, ha az illető osztály betöltötte már történelmi küldetését, s a továbbfejlődés akadályává lett. Visszafejlődés csak a munkásosztály esetében nem következik be, mert osztályérdekei egyre közvetlenebbül egybeforrnak az egész dolgozó emberiség érdekeivel. *A művészeti pártosságot megfosztani szociális tartalmától, a pártosság fogalmát addig absztrahálni, amíg az osztályérdek eltűnik belőle, üres és értelmetlen absztrakció, amely magának a pártosságnak értelmét és lényegét adja fel és fosztja semmivé.* Lenin a Sztrove-féle objektivizmus bírálatában éppen azt emelte ki, hogy a pártosság „arra kötelez, hogy az események minden megítélésénél közvetlenül és nyíltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport állás-

pontjára helyezkedjünk". Ha a szocialista realizmus előtt a közvetlen és nyílt ráhelyezkedés az egyik vagy másik osztály álláspontjára általában nem is volt lehetséges, ez mit sem változtat azon, hogy a látszólag közvetlen és spontán állásfoglalás mögött mindig megtalálható a mélyebben lévő osztályérdek. Éppen ebben rejlik minden mű szükség-szerű irányzatosságának lényege.

Lukács nem pusztán a tárgyalás szempontjából, nem pusztán módszertanilag választja el egymástól a pártosság és az osztálytartalom, illetőleg az osztályszerűen meghatározott állásfoglalás kérdését. Bár alkalmazza természetesen az osztálykategóriákat, mégis ismer olyan helyzeteket, amelyekben írók és irányzatok mintegy az osztályok fölött lebegő (harmadik) erőként léphetnek fel.

Lukács szerint a marxizmus vulgarizálását jelenti az, hogy „minden ideológus, bármelyik osztályból származzék is, hermetikusan és szoliptikusan be van zárva osztálya létének és tudatának korlátai közé...” Ez a nézet azonban a vulgarizálással egy füst alatt a marxizmust is megtagadja. Mert bármennyire is helyes az, hogy az ideológusok — és nemcsak az ideológusok — nem feltétlenül maradnak meg annak az osztálynak kereteiben, amelybe beleszülettek, s ami ebben a vonatkozásban érvényes a statisztikai átlagra, nem érvényes az egyes emberre; bármennyire igaz is az, hogy az ideológus magasan fölébe emelkedhet az osztálya tagjainak fejében élő átlagos elképzeléseknek, sőt nemegyszer szembe kerül ezekkel az átlagos képzetekkel, teljesen helytelen azt állítani, hogy túlkerülhet azokon a határokon, amelyeket „veleszületett”, vagy fejlődése során magáévá tett osztályának érdekei, tehát osztálya léte megvonnak számára. Minden ideológus — a legkisebb éppúgy, mint a legnagyobb — a társadalom egészével áll szemben, nemcsak a saját osztályával, hanem a társadalomban szereplő valamennyi osztály egymáshoz való viszonyával is. De az, hogy mit lát meg, és mit nem lát meg az összes osztályok egymáshoz való viszonyából, az egyéni képességeken, tehetségen, érzékenységen túlmenőleg annak függvénye, hogy milyen az illető osztály szerepe, jelentősége a társadalmi termelés történelmi folyamatában. A művészekre és általában az ideológusokra változatlanul érvényes Marx ama tétele, melynek értelmében az ideológust az választja el a közönséges embertől, hogy gondolataiban nem tudja átlépni azt az osztályérdeket, amelyet osztályának egyéb tagjai hétköznapi gyakorlatukban nem léphetnek át. Senki számára sem lehetséges, hogy fölébe emelkedjen az osztálynak, egyszerűen azért, mert az osztálytársadalomban osztályon kívüli, osztályok fölötti álláspont nincs.

Lukács ezzel szemben lehetségesnek tartja, hogy legalábbis a burzsoázia felbomlása idején a burzsoázia belső ellentmondásai következtében olyan — mint nevezi — „epikureusi intermundium” jöjjön létre, amely egyéni kivezető utat mutat a polgári osztályból származó jelentős realista művészeknek, anélkül, hogy nyíltan szakítanának saját osztályukkal és átpártolnának a proletariátushoz. Ahogyan Epikurosz filozófiája szerint az ókori istenek az anyagi világok közötti üres térségekben (intermundiumokban) élnek, távol a valóságos emberek valóságos életétől — úgy helyezkednek el Lukács szerint az ilyen írók és művészek a társadalmi osztályok anyagi érdekvilága közötti, az osztályok harcától érintetlen területen, valamiféle ideológiai senkiföldjén. Csakhogy ilyen terület nincs, s ennek elvi megengedése, feltételezése is a történelmi materializmus feladását jelenti. Az epikureusi intermundium semleges területet jelent a proletariátus és a burzsoázia között, olyan területet, amelyen a pártosság, mint osztályszerűen meghatározott magatartás, nem érvényesülhet, ahol a pártosság mint puszta egyéni állásfoglalás, mint állásfoglalás valami mellett vagy valami ellen szerepel csupán. *Lukácsnak azért kellett általános esztétikájában a pártosság fogalmát addig absztrahálni, oly üressé, általánossá tenni, amíg minden osztálytartalmat kiküszöböl belőle, mert ezzel támaszthatta alá esztétikájában a proletariátus és a burzsoázia ellentétén „túlemelkedő” ideológiai és művészeti harmadik útját, a „nagy realizmusnak” már az 1949—50-es vitában megírált polgári koncepcióját.*

Mivel Lukácsnál nem a kizsákmányolás az alapja az emberi elidegenedésnek, hanem az elidegenedés az alapja a kizsákmányolásnak, azért az így felfogott elidegenedés, a művészet polgári dekadenciájának legyőzése végbemehet nála az ideológiai senkiföldjén is, az epikureusi intermundiumban. Jellemző módon Lukácsnak eszébe sem jut, hogy a polgári dekadencia legyőzésére, meghaladására irányuló törekvéseket, még akkor is, ha ezek nem mennek túl a polgári álláspont keretein, legalábbis részben a munkásosztály egyre határozottabbá váló forradalmi harcának és forradalmi küzdelmei nyomán felnövekvő művészete és irodalma eredményeinek hatásából vezesse le. Általános elméleti fejtegetéseiben, különösen a harmincas években, a realizmus védelmében fellépő, a burzsoáz dekadenciával szembe forduló polgári írók és művészek művészi alkotásának magyarázatában így mindig marad nála bizonyos fajta irracionális, ésszel megmagyarázhatatlan és felfoghatatlan elem, mivel a realista alkotás valóságos, az osztályharcban adott előfeltételei teljesen a háttérbe szorulnak, vagy legalábbis elfátyolozódnak nála.

Javít-e valamit Lukács pozíciójának elvontságán, idealista jellegén, ha pusztán módszertanilag és a tárgyalás szempontjából választja el a pártosságot az osztálymeghatározottságtól, az utóbbi tárgyalást az esztétika „történelmi materialista” részébe utalva? Véleményem szerint nem. Mert ha egyszer a művészetnek ez az általános és spontán állásfoglalása az, ami esztétikailag specifikus, sajátos, akkor mindaz, amit a történelmi materialista tárgyalás adhat, tehát az állásfoglalás osztályjellegének kiemelése, s ennek történelmi változásai az esztétikai szubsztancia puszta megjelenési formáivá válnak csupán. „Itt, ahol csak azt tárgyaljuk, ami közvetlenül az esztétikai visszatükrözés sajátosságából következik, pusztán a művészetnek ezzel az általános és spontán pártosságával van dolgunk, és nem lehetünk tekintettel a még oly fontos történelmi változásokra.” Az elmondottak alapján felesleges külön bizonyítani, hogy a valóságban az általános és spontán pártosság, a Lukács-féle önmagában vett pártosság a megjelenési formája annak az osztályérdeknek, amely a szocialista realizmus előtt is mindig meghatározta az ábrázolás mi-jét, miként-jét és hogyan-ját, jöllehet az alkotó tudatában csak többé vagy kevésbé vált világossá, öntudatossá. (...)

Lukács bírálja könyvében azokat a marxistákat, „akik a pártosságot a szocialista realizmus vagy legjobb esetben néhány jelentős előfutára kiváltságának tartják”. A pártosság formális, általános értelmét azonban soha egyetlen marxistának sem jutott eszébe azonosítani a szocialista realizmus pártosságával. Hiszen a művészi állásfoglalás — az általános értelemben vett pártosság — irányát tekintve éppen úgy lehet helyes, mint helytelen, éppúgy kapcsolódhat reakciós osztályérdekhez és politikai törekvésekhez, mint a szocialista munkásmozgalom törekvéseihez. A marxista esztétika azonban nem a pártosságnak ezt az általános fogalmát kapcsolja össze a szocialista realizmussal, hanem a pártosság konkrét lenini fogalmát. Fogalomalkotása ezen a téren is konkrét, éppúgy, mint mondjuk a politikai gazdaságtan terén, ahol az imperializmus fogalmát nem alkalmazza mindenféle történelmileg fellépő hódító törekvésre, hanem a kapitalizmus fejlődésének egy meghatározott szakaszával, a hanyatló, rothadó kapitalizmussal kapcsolja össze. A pártosság ebben az értelemben tehát nem lehet minden kor és minden osztály művészeti törekvésének sajátossága — a probléma, amit Lukács félreismert, a művészet társadalmi, illetőleg osztálymeghatározottságának kérdése —, hanem a modern kor, a kiélezett osztályharc korszakának megkülönböztető művészi sajátossága. A polgári művészeti alkotások pártossága azonban rendszerint leplezett. Az osztályföllöttiség, az objektivizmus köntösében jelenik meg. A lenini követelménynek, annak, hogy az események minden megítélésénél „közvetlenül és nyíltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport álláspontjára helyezkedjünk”, a művészet csak a kommunista munkásmozgalom alapjain tehet eleget, ahol a nyílt és határozott törekvés a proletariátus érdekeinek képviseletére, a valóság legmélyebb összefüggéseinek ábrázolását teszi lehetővé. *Míg a burzsoázia művészei és ideológusai a maguk korlátozott osztályérdekét mint általános érdeket tüntetik fel, éppen azért, hogy szembendállásukat a dolgozó tömegek, a társadalmi haladás érdekeivel elleplezzék, addig a munkásosztály művészei és ideológusai a társadalmi fejlődés általános érdekét, mint a proletariátus különleges érdekét képviselik csak helyesen, mert a proletariátus különleges érdeke — a szocialista társadalom megvalósítása — magában foglalja valamennyi dolgozó osztály érdekeit is.*

Említettem már, hogy Lukács szerint Lenin 1905-ös nyilatkozata nem a szépirodalomra és a művészetre, hanem a párt politikai publicisztikájára vonatkozik, sőt, csak az 1905-ös helyzetre tekinthető érvényesnek. Hogy Lenin fejtegetésében nemcsak és nem is elsősorban a publicisztikára gondolt, világosan bizonyítja az előbbi idézet is. S nem éppoly világos-e az októberi forradalom utáni kultúrpolitikai tevékenységéből, hogy Lenin a pártosságot, s ami ezzel elválaszthatatlanul egy: a pártirányítás elvét változatlanul fenntartja a művészetre vonatkozólag is? *Az egyetlen változás ezen a téren az 1905-ös megfogalmazáshoz képest az, hogy nemcsak fenntartja, hanem még ki is terjeszti,* amikor immár nemcsak a párton belüli, hanem a párton kívüli irodalmat is a párt irányítása alá akarja vonni az új helyzetnek megfelelően, amelyben a munkásosztály kézbe vette már a politikai hatalmat. E törekvéseknek egyik megnyilatkozása volt például a rappisták bírálata, akik a párt irányításától függetlenül akartak dolgozni. Lukács nyilatkozata a pártosság lenini elvének már alig-alig burkolt tagadása, mint ahogy alig burkolt tagadásnak tekinthető a pártosság elvének absztrakt-általánossá tétele is. Megtagadja a pártosság lenini elvét, annak ellenére, hogy 1950-ben, az irodalmi vita nyomán, második önkritikai állásfoglalásában elismerte, mennyire helytelen volt még az engelsi irányköltészet és a lenini pártosság fogalmi azonosítása is. (...)

Lukácsnál tehát a szocialista realizmus elfogadása mellett gyakorlatilag annak legfontosabb mozzanata: a munkásosztály és a munkásosztály magvát képező kommunista párt harcaival való összefüggés, a pártosság konkrét lenini osztályértelme sikkad el.

A pártosság azonban a szocialista realizmus lényegét jelenti. Aki ezt nem érti, aki burkoltan vagy nyíltan tagadja, csak formálisan állhat a szocialista realizmus talaján. Ezt az ellentmondást a szocialista realizmus formális elismerése és lényegi megtagadása között, márcsak azért is ki kell emelni, mert ahogyan Lukács nem tagadta a szocializmust, úgy sohasem tagadta a szocialista realizmust általában. De éppen úgy szentképet csinált belőle, éppen úgy semmire sem kötelező esztétikai fogalom maradt ez nála, mint ahogyan semmire sem kötelező általános történelmi perspektívává vált politikai elgondolásaiban a forradalmi átmenet a szocializmusra. Amint politikai törekvéseiben az általános demokratikus célkitűzések szorítják háttérbe a szocializmusra való átmenet konkrét kérdéseit, úgy irodalmi és művészeti, elméletileg kifejtett stratégiai célkitűzésében a nagy realizmus osztálykategóriák „felett” lebegő eszménye áll előtte, mint lehetséges harmadik út a polgári dekadencia és az elvont perspektívává lett, lényeges tartalmától megfosztott szocialista realizmus között.

A művészeti „harmadik út” lehetőségének ilyen feltételezettségéből következik Lukácsnál Balzac „peldájának”, a realizmus győzelmének propagálása, jöllehet Engels, aki a realizmus győzelmének jelenségét leírta, mint kivételes, a polgári művészet belső konfliktusaira jellemző esetet, s nem mint általános példát fogalmazta meg. A világnézet ellenére győzedelmeskedő realizmus propagálása, ahogyan ezt már a 49–50-es irodalmi vita helyesen megállapította és kifejtette, objektíve a szocialista realizmus ellen irányult, amely *a valóságos élet ábrázolását jelenti a szocialista világnézet alapján.* Lukács, mint minden más területen, itt is a polgári spontaneitást, ösztönösséget helyezte a szocialista tudatosság fölé.

(Társadalmi Szemle, 1958. 7. sz. 46, 48–56.)

A. GRAMSCI: AZ IRODALMI KRITIKA KRITÉRIUMAI

Az a felfogás talán, hogy a művészet művészet, nem pedig szándékolt és „akart” politikai propaganda, önmagában véve akadályos-e olyan kulturális áramlatok kialakulásának, amelyek tükrözik korukat, és hozzájárulnak meghatározott politikai áramlatok megerősítéséhez? Nem gondolom, sőt úgy látszik, hogy ez a felfogás sokkal radikálisabban és sokkal határozottabb és eredményesebb kritikai szempontból veti fel a problémát. Ha leszögezzük is azt az elvet, hogy a műalkotásban egyedül művészi jelleget kell keresnünk, ez még egyáltalán nem zárja ki annak vizsgálatát, hogy milyen érzelmezhalmazok s milyen étellel kapcsolatos állásfoglalások kristályosodnak ki magában a műalkotásban. Sőt, hogy ez lehetséges és megengedett a modern esztétikai irányzatokban, az látható De Santisnál és még Crocénál is. Amint kizárnak, az az, hogy egy mű politikai és morális tartalma miatt szép, nem pedig formája miatt, amellyel az elvont tartalom egybeforrott és vele azonosult. Továbbá azt szokás keresni, hogy vajon egy műalkotás nem azért nem sikerült-e, mert szerzőjét, külsődleges, gyakorlati (azaz nem őszinte és utólagos) megfontolások tévútra vezették. Ez látszik a polémia sarkpontjának: X mesterségesen ki „akar” fejezni egy meghatározott tartalmat, és nem hoz létre műalkotást. Az adott műalkotás művészi csődje (minthogy más, valóban átértett és átélt műveiben már megmutatta, hogy művész) bizonyítja, hogy ez a bizonyos tartalom X-ben érzéketlen és engedetlen anyag, hogy X lelkesedése fiktív és külsődlegesen szándékolt, hogy X valójában ebben az adott esetben nem művész, hanem szolga, aki tetszeni akar urának. Két tényről van tehát szó: az egyik esztétikai vagy tisztán művészi jellegű, a másik kultúrpolitikai (azaz minden további nélkül politikai) jellegű. Az a tény, hogy egy alkotás művészi jellegét tagadjuk, segítségére lehet a politikai kritikusnak mint olyannak, annak bizonyítására, hogy X mint művész nem tartozik az adott politikai világhoz, és minthogy személyisége elsődlegesen művészi, következésképpen ez a meghatározott politikai világ legsajátabb benső életében nem hat, nem létezik: X tehát politikai komédiás, aki el akarja hitetni, hogy más, mint amilyen stb. A politikai kritikus tehát leleplezi X-et, nem mint művészt, hanem mint „politikai opportunistát”.

Ha a politikus nyomást gyakorol, hogy korának művészete meghatározott kulturális világot fejezzon ki, ez politikai és nem művészeti kritikai tevékenység: az a kulturális világ, amelyért harcolnak, már élő és szükségszerű tény, akkor expanzivitása ellenállhatatlanná válik, és meg fogja találni művészeit. De ha a nyomás ellenére ez az ellenállhatatlanság nem mutatkozik meg, és nem hat, akkor ez azt jelenti, hogy fiktív és járulékos világról van csak szó, a középserűek papírfű eszmefuttatásairól, akik azért

siránkoznak, hogy a náluk nagyobb kaliberű emberek nem értenek velük egyet. Maga a kérdésfeltevés egy erkölcsi és kulturális világ szilárdságának a jele is lehet: és valójában az úgynevezett „kalligrafizmus” nem más, mint a kis művészek védekezése, akik opportunistán módon állítanak bizonyos elveket, de képteleneknek érzik magukat arra, hogy azokat művészi módon, azaz saját tevékenységükben ki is fejezzek, és akkor álmódúzni kezdenek a tiszta formáról, amely egyben maga a tartalom is lenne stb. A szellemi kategóriák megkülönböztetésének és cirkulációs egységüknek formális elve a maga elvont formájában is lehetővé teszi a tényleges valóság megragadását s az olyan emberek önkényességének és ál-életének bírálatát, akik nem akarnak nyílt kártyákkal játszani, vagy akik egyszerűen csak középszerűek, s a véletlen helyezte őket vezetői posztba.

Meg kell nézni az „Educazione Fascista” 1933 márciusi füzetében Argónak Paul Nizannal vitatkozó cikkét (*Idee d'oltre confine*, Határontúli eszmék) egy teljes intellektuális és morális megújulásból fakadó új irodalom felfogásával kapcsolatban. Úgy tűnik, Nizan helyesen veti fel a kérdést, amikor azzal kezd, hogy meghatározza, mi is a kulturális előfeltételek teljes megújítása, és körülhatárolja magának a kutatásnak a területét is. Argo egyetlen megalapozott ellenvetése a következő: lehetetlen átugrani az új irodalom nemzeti, autochton szakaszát, s ezzel kapcsolatban helyesen mutat rá Nizan felfogásának „kozmozolita” veszélyeire. Ebből a szempontból újra meg kell vizsgálni Nizan számos kritikáját a francia értelmiségi csoportokkal szemben: az „NRF”-fel, a populizmussal stb. szemben egészen a „Monde” csoportjáig, nem mintha a kritikák politikailag nem ülnének helyesen, hanem éppen azért, mert lehetetlen, hogy az új irodalom ne nemzeti módon nyilvánuljon meg különféle, többé vagy kevésbé hibrid kombinációkban és ötvözetekben. Az egész áramlatot kell objektíven megvizsgálni és tanulmányozni.

Másfelől az irodalom és a politika közötti kapcsolat kérdésében figyelembe kell venni a következő kritériumot: az írónak szükségképpen precíz és meghatározott perspektívái vannak, mint a politikusnak, és kevésbé kell, hogy „szektás” legyen (ha lehet így mondani), de „ellentmondásos” módon. A politikus számára minden a priori „rögzített” kép reakció: a politikus az egész mozgalmat a maga levésében szemléli, a művésznek viszont „rögzített” és végleges formájukba öntött képekkel kell rendelkeznie. A politikus az embert olyannak képzei el, amilyen s ugyanakkor olyannak, amilyennek lennie kellene ahhoz, hogy egy meghatározott célt elérjen: munkája éppen abban áll, hogy az embereket a mozgásra vezeti, kivezeti őket jelenükből, hogy képesek legyenek kollektíven elérni a kitűzött célt, azaz, hogy „hasonulni” tudjanak a célhoz. A művész szükségképpen azt ábrázolja egy meghatározott időpontban, „ami van”, reálsan, személyesen, nem konformista módon. Ezért politikai szempontból nézve a politikus sohasem lesz elégedett a művésszel, és nem is lehet, korához képest mindig visszamaradottnak, anakronisztikusnak, a valóságos mozgás által túlhaladottnak fogja találni. Ha a történelem a felszabadulás és az öntudatosodás állandó folyamata, nyilvánvaló, hogy minden történelmi szakasz, mint történelem, ebben az esetben, mint kultúra, nyomban túlhaladottá válik, és nem érdekes tovább. Véleményem szerint mindezt figyelembe kell venni, ha Nizannak a különböző csoportokról adott ítéletét értékelni akarjuk.

(Antonio Gramsci: *Marxizmus, kultúra, művészet. Válogatott írások. Bp. 1965. 216—220).*

PAOLO BUFALINI: A KULTURÁLIS HARC ÚJ FELTÉTELEI

1967.

A kulturális harc kérdéseinek összetettsége ma egyre inkább megkívánja a szintézis és az egységesítés alapjainak keresését. Honnan induljunk ki ebben a keresésben? Az ideológiáknak, a marxizmusnak az olasz kultúrában való megerősítéséért folytatott küzdelem alapvető és elengedhetetlen; de ez még nem minden. Számomra úgy tűnik, hogy e kiindulópontot — követve egyébként Gramsci és Togliatti tanítását és pártunk nagy hagyományait — pontosan meg kell határozni a politikai helyzetben, a célkitűzéseket, amelyeket ebben a helyzetben magunk elé tűzünk és a módot, ahogyan ezekért harcolnunk kell. Feladatainkat közelebből kulturális téren mindig e szemszögből kell megvizsgálnunk, mivel a kommunista értelmiségiek nem vonhatják ki magukat a mai általános politikai küzdelemből.

Sorainkban, és nemcsak sorainkban, hanem az olasz kultúrában mindig többé-kevésbé jelen van és visszatér a vita az értelmiségiek elkötelezettségéről és el nem kötelezettségéről. Úgy gondolom, hogy ezt mindig világosan szem előtt kell tartanunk,

amikor a kultúra emberének, a tudósnak, a művésznek sajátos munkájáról van szó: az ő elkötelezettségét semmiképpen nem lehet mechanikusan azonosítani a közvetlen politikai elkötelezettséggel. De ugyanakkor van itt egy mélységes egység is. Ez a megkülönböztetés egyik részről és e mély egység a másik részről — a középpontja a párt és az értelmiségiek viszonyának, a politika—kultúra viszonyának, az állam (a szocialista állam is) és a kulturális tevékenység közötti viszonyának a maga önálló szerveződésében: ez marad a kulcspont, az elvi kiindulópont. A kultúra és a kutatás autonómiájának és teljes függetlenségének és szabadságának állítása érvényes, mert ez alapvető elvi kérdés; de ha ez az érdektelenség és a polgári, politikai és katonai elkötelezettségtől való elszakadás formáját ölti magára, tévedéssé válik. Bizonyos esetekben ez reakció lehet arra az ellenkező irányú tévedésre, amelyet integralistának neveznek; mintha pl. a párt azt kérné a kommunista festőtől, hogy szálljon szembe bizonyos tartalmakkal, amelyek nem felelnek meg az ő irányának, nem képezhetnék többé a műalkotás konkrét tartalmát, hanem elvont tartalmakká válnának, mivel nem valósulnának meg a sajátos formában. A megkülönböztetés tehát szükséges és kötelező, ugyanúgy, mint mindama dolgok önállóságának tiszteletben tartása, ami sajátosan más a politikai tevékenységben és a kulturális alkotásban. De annak a tiszteletben tartása is, ami sajátos, mély egységet tételez fel. És ha úgy tetszik, egy közvetlen, de alapvető és szükségszerű oldala ennek az egységnek az a tény, hogy a kommunista értelmiségi mindenekelőtt harcos kommunista.

Való igaz, hogy léteznek a kulturális tevékenységnek és szervezésnek sajátos módjai és formái; meg kell érteni az értelmiségiek sajátos igényeit, és azokat a nehézségeket, amelyeket számukra a párt tevékenységéhez való állandó alkalmazkodás jelent. De a kommunista értelmiségi éppolyan harcos, mint az összes többiek, mint a munkás, a paraszt, az alkalmazott, aki a párt mellé áll, mert helyesli annak politikai programját, elfogadja annak alapszabályait, az összes harcosok köteleseit és jogait, részt vesz az általános politikai harcban és a dolgozók küzdelmeiben, a párt életének mindennapjaiban, kiegészítve ezeket a szervezet és a tevékenység sajátos formáival, amelyek még inkább az értelmiségiek tevékenységének vannak szentelve. Ez az első, bár nem elégséges, de szükséges feltétele az ő munkában és alkotásban való sajátos elkötelezettségének. Ezért a párt első feladata az értelmiségiek között az, hogy megszervezze és lehetővé tegye egyrészt az általános politikai vita és a mozgalom kidolgozásában és irányításában való részvétel közötti kapcsolatot, és másrészt az értelmiségiek sajátos tevékenységét az eszmei fronton vívott küzdelemhez nélkülözhetetlen kollektív munka és ama erősen egyéni elkötelezettség között, amelyet a kultúra létrehozása megkíván.

(*Rinascita*, 1967. 12. sz. 13—14.)

ROGER GARAUDY: PARTTALAN REALIZMUS

1963.

UTÓSZÓ HELYETT

Minden igazi műalkotás valamilyen formáját fejezi ki annak, ahogyan az ember jelen van a világban.

Ebből két dolog következik: egyrészt nincs művészet, amely ne volna realista, vagyis amely ne külső és tőle független valóságra vonatkoznék; másrészt ennek a realizmusnak a meghatározása végtelenül bonyolult, mivel nem vonatkoztatathatunk el attól, hogy az ember ott van a valóság kellős közepén, mint ennek a valóságnak a kovásza.

„A költészet a létező legrealisabb dolog, az, ami csak a túlvilágon egészen igaz” — mondotta Baudelaire.

A realizmus meghatározása csak a művek alapján jön létre, nem pedig a műveket megelőzőve.

Ahogyan a tudományos kutatás értékét sem lehet megítélni pusztán a dialektika már ismert törvényei alapján, éppúgy a műalkotás értékéről sem mondhatunk ítéletet korábbi művekből leszűrt kritériumok alapján.

Stendhalból és Balzacból, Courbet-ből és Rjepinből, Tolsztojból és Martin du Gard-ból, Gorkijból és Majakovszkijból egy nagy realizmus ismertetőjegyei bontakoznak ki. De mit csináljunk, ha Kafka, Saint-John Perse vagy Picasso művei nem felelnek meg ezeknek az ismérveknek? Ki kell-e zárunk őket a realizmusból, vagyis a művészetből? Vagy ellenkezőleg, a realizmus meghatározását kell szélesre tárnunk és ki-

terjesztenünk, s ezeknek a századunkra jellemző műveknek a fényénél fel kell fedeznünk a realizmus új dimenzióit, melyek lehetővé teszik, hogy ezeket az új hozományokat hozzákapcsoljuk a múlt örökségéhez?

Határozottan ezt az utóbbi utat kell választanunk.

Ezért választottunk olyan műveket, melyeket a realizmus túl szűk kritériumai nevében sokáig nem mertünk szeretni.

A szabadság sohasem elvont. Nem a „nemlétből” fakad. Igazi szabadság csak a múlt kultúrájába, a jelen harcaiba, a jövő építőinek közös feladatába gyökerezve képzelhető el. A művész és az író sem kivétel ez alól a törvény alól. A művészeti realizmus részvételünk tudatosulása abban a folyamatos alkotásban, melynek során az ember embert teremt, s mely a szabadság legmagasabb formája.

Realistának lenni nem azt jelenti, hogy a valóságnak a képét utánozzuk, hanem hogy a tevékenységét utánozzuk; nem azt jelenti, hogy másolatot, másodpéldányt készítsünk a dolgokról, az eseményekről vagy az emberekről, hanem hogy részt vegyünk egy épülő világ teremtésében, s megtaláljuk belső ritmusát.

Ennek alapján határozhatjuk meg a művész valódi szabadságát: nem az a feladata, hogy passzívan tükrözzön vagy illusztráljon olyan valóságot, mely rajta kívül áll, és nélküle is kész egész. Hivatása nemcsak az, hogy beszámoljon a csatáról, hanem ő maga is harcos, kiveszi részét a történelmi kezdeményezésből és felelősségből. Neki is, mint minden embernek, nem az a feladata, hogy magyarázza a világot, hanem hogy részt vegyen átalakításában.

A művész szerepe nem azonos a filozófuséval vagy a történészével: nem köteles például a valóság egészét tükrözni.

Azt kívánni egy műtől, a realizmus nevében, hogy a valóság egészét tükrözze, hogy megrajolja egy kornak vagy egy népnek a történelmi pályáját, és kifejezze e pálya alapvető mozgását és jövőendő perspektíváit — ez filozófiai és nem esztétikai követelmény.

Egy mű lehet nagyon részleges, sőt nagyon szubjektív tanúskodás az ember s a világ viszonyáról egy adott korban, s ez a tanúskodás mégis lehet hiteles és értékes.

Egy szerző nagyon intenzíven átérezheti és kifejezheti például az elidegenedés valamilyen aspektusát, s bár nem tárja fel az elidegenedés okait, sem a felülkerekedés perspektíváit, hanem rabja marad — azért még lehet nagy író.

Baudelaire-nél vagy Rimbaud-nál hiába keresem századunk törvényszerűségeinek teljességét; nem tartoznak-e azért változatlanul az ismeretlen világok legnagyobb fel-fedezői közé?

Kíváncsi, hogy az író vagy a művész politikai és filozófiai tudata tehetségének színvonalán álljon. De ha ehhez az egyetlen kritériumhoz ragaszkodunk, a költőnek nem a költészetét fogjuk elbírálni, hanem a költőben rejlő történelmet, politikust vagy filozófust.

Kíváncsi, hogy az író vagy a művész világosan felismerje a jövőendő távlatait, harcos jelentést adva ezáltal művének. De ha ehhez az egyetlen kritériumhoz ragaszkodunk, gyakran azzal a kérdéssel kerülhetünk szembe, melyet Baudelaire tett fel: „Vajon alkalmas-e az erényes írók módszere arra, hogy megszerettessék az erényt?” A művészet sajátos erkölce nem a tanításban, hanem az ébresztésben van.

A marxizmus nem ismeri félre a művészi alkotás sajátos jellegét.

A materializmusnak, s a művészetben a realizmusnak az alaptételéből: Nem a tudat határozza meg a létet, hanem a lét a tudatot... A tudat sohasem lehet más, mint a tudatos lét — semmiféle determinizmus sem következik a tudat és lét viszonyát illetően.

Képtelenség volna egy ember világnézetét osztályhelyzetéből levezetni. Osztályszármazását tekintve Marx kispolgár, Engels nagypolgár volt. Világnézetük mégsem azonos osztályukéval. Ez azonban nem jelenti azt, hogy bármilyen világnézet bárhol és bármikor létrejöhet. Amikor nincs forradalmi valóság, forradalmi elmélet sem lehetséges. A marxizmus csak akkor születhetett meg, és szakadhatott el a korábbi utópiáktól, amikor a munkásosztály mint önálló történelmi erő lépett fel. Csak ekkor tette lehetővé a „történelmi mozgásának megértése”, hogy ennek a születő és fejlődésben levő világnak a nézőpontjára helyezkedve forradalmi világnézethez jussunk el.

Azt jelenti-e ez, hogy közömbös dolog annak az ismerete, hogy például Kafka műve olyan ember műve, aki a rothadó kapitalizmus korában, az osztrák-magyar uralom alatt levő Prága egyik zsidó kereskedőjének a fiaként született? Semmi esetre sem. Rendkívül fontos tanulmányoznunk a karkai tudat kialakulásának történelmi körülményeit, mert művészi alkotásának minden nyersanyagát ebből az élményből meríti. De ez az első kutatás csak kérdés és nem felelet jellegű. A mű nem eredő: össze-

síttatott válasz azoknak a kérdéseknek az együttesére, melyeket a művésznek kora, családi, társadalmi, vallási, kulturális környezete, saját helyzete és foglalkozása, szerelmei és egész élete ad fel. Ez a válasz más és több, mint az őt kiváltó feltételek összessége. Kafkát megérténi annyit, mint kiemelelni a hatások összességéből ezt a sajátos, egyedülálló kezdeményezést, ezt az egyéni választ. Pedig válasza részleges válasz; nem emelkedik fel a kornak és a kor fejlődéstörvényeinek a teljes megragadásához. Kafka társadalmi származásánál fogva éppúgy kispolgár, mint Marx, de Marxtól eltérően nem lép túl osztálya történelmi perspektíváin (vagy inkább a történelmi perspektívák hiányán). Az októberi forradalom s a háború utáni nagy munkásmegmozdulások kortársa rabja marad az elidegenedésnek, noha leleplezi. Bár megrázó művészi kifejezését adja ennek az elidegenedésnek, ismeretéből nem von le forradalmi következtetéseket. Igen fontos tehát megjegyezni, hogy Kafka kispolgár, s hogy milyen konkrét körülmények között élte át ezt a helyzetet Prágában, a zsidó közösségben, családjában stb. . . , de nem szabad szem elől téveszteni, hogy a feltételeknek ez az elengedhetetlen tanulmányozása sem nem magyarázat, sem nem értéktétel.

Hasonló bemutatást kíséreltünk meg Saint-John Perse-nél. Amilyen képtelenség volna úgy határozni meg költészetét, mint a Quai d'Orsay főtisztviselő nagypolgára *Weltanschauung*-jának kifejezését, éppen olyan nehéz volna teljességében megérténi ezt a költészetet, ha nem vennénk figyelembe azt az emberi tapasztalatot, melyből táplálkozik, s azt a büszke tagadást, melyet a költő ezzel a tapasztalattal szemben tanúsít.

Éppoly hamis lenne Picasso állítólagos szociológiai „magyarázata” a spanyol anarchizmusból és miszticizmusból, az imperializmus korára jellemző szellemi rothadásból, a festészet kapitalista körülményeiből és hasonlókból levezetve, azzal a végső következtetéssel, hogy művészete a hanyatló burzsoázia arculatát fedi fel, tehát dekadens.

Ma már bizonyosak vagyunk afelől, hogy ellenkezőleg, a festészet új fellendüléséről, igazi „reneszánsz”-áról van szó. Miért? Mert felülvizsgálva a félszázad óta hagyományossá vált tér- és perspektívaelfogást, Picasso új utakat nyitott meg a festészet előtt, kiszabadította a hagyományos realizmus túlságosan szűk meghatározásából. A perspektíva, ahogyan az olasz reneszánsz óta felfogták, más konvención alapult: a világ olyan látványossággá, melyet fél szemmel, mozdulatlanul nézünk. A „kubistá”-nak nevezett festészet lehetővé tette, hogy ráeszméljünk a dolgok szemléletének emberibb, valóságosabb körülményeire, azáltal például, hogy kitegetti az egymást követő képeket, melyeket a tárgyról kapunk, amikor körbejárjuk, vagy egyetlen képben összesíti egy személy vagy egy jelenet jellegzetes elemeit, ahogyan emlékezetünkben vagy álmunkban felidézük, avagy megváltoztatja a dolgok alakját vagy arányait, ahogyan vágyunk vagy aggódásunk valóban eltorzítja vagy megnöveli őket. Szakítás ez a realizmussal? Nem. Mert a világ úgy, ahogyan egy mozgó, emlékező és álmodó, reménykedő és aggódó ember látja „realisabb”, mint annak a világnak a klasszikus absztrakciója, melyet „Alberti ablakán” át nézünk érzéketlenül. A hagyományos perspektíva, mindazokkal a remekművekkel együtt, melyek a múltban rajta alapultak, csupán az egyik esete a realizmusnak, s Picasso az a pont, ahol dialektikusan túllépünk rajta.

Az ilyen mű a dekadencia szöges ellentéte.

Korunk élő erői laknak benne. S Picasso már akkor felfedezte ezeknek az erőknek a képzőművészeti kifejezési formáit, mielőtt még eljutott volna kora meghatározó mozgásának politikai felismeréséhez.

Nagy tanulság ez számunkra: minden nagy műalkotás hozzásegít a valóság újabb dimenzióinak felfedezéséhez.

Amikor Marx arra int, hogy óvakodjunk az alap és felépítmény viszonyainak minden mechanikus, nem dialektikus felfogásától, lehetővé teszi annak megértését, hogy nem feltétlenül dekadens alkotás az olyan mű, melyet egy osztály történelmi hanyatlásának korában dolgoztak ki.

A mű és a valóság, az élet között fennálló viszonyoknak ez a bonyolult dialektikája a marxista esztétika alapvető tárgya.

A műalkotás minden korban a munka és a mítosz függvénye. A munkának, vagyis valamely tényleges képességnek, technikának, tudásnak, tudománynak, társadalmi rendszernek a függvénye: mindennek, ami kész, vagy ami kibontakozóban van. És a mítosznak, vagyis annak a konkrét és megismerésített formában kifejezett tudatnak a függvénye, hogy mi hiányzik, mit kell létrehozni a természetnek és társadalomnak még meghódítatlan övezeteiben.

Mikor Marx a mítoszt idézi mint „közvetítőt” az alap és felépítmény között, hangsúlyozza az ember jelenvalóságának szerepét, mint a művészi valóság meghatározásának döntő elemét. Már ezzel eleve kizárja a realizmus minden zárt felfogását. Mert a valóság, ha magába foglalja az embert is, már nemcsak az, ami, hanem emellett mindaz,

ami hiányzik belőle, amivé még válnia kell, s aminek az emberek álmai s a népek mítoszai az erjesztői.

Korunk realizmusa mítoszalkotó realizmus, epikus realizmus, prométheuszi realizmus.

(*Partatlan realizmus. Bp., 1964., 179–184.*)

ARAGON: A REALIZMUSRÓL ÉS A REGÉNYRŐL

1967.

A regény olyan nyelv, amely nem csak azt mondja el, amit mond, hanem még valami „más”, valami „többet” is. Éppen ez a „több” értékes nekem. Ebben a perspektívában fogtam hozzá nemrég, mint afféle akkordmunkás, a realizmus nagy peréhez egy freskóval, amely az *Uri negyedtől* (leginkább megszerkesztett regényem), a *Sziget a Szajrán át* a *Kommunistákig* terjed. A *Kommunistákban* még a szerencsétlenségben is a jövő előjelét igyekeztem meglátni és ennek folytatója vagyok ma is egy kissé úgy, mint azok a súlytalanság állapotában levő emberek, akik e „más”, e „több” felé törnek, amiről fentebb beszéltem.

Miért ne javíthatnánk át tablóinkat? Claudel éppúgy megtette azt, mint Flaubert az ő két „*Érzelmei iskolájá*”-val. Azért írtam újra teljesen „hangsúlyozott” jelenben a *Kommunistákat*, mert ma már csak a jelenben élünk, olyan században, amelyben az *Astrée*-nak és az *Új Héloise*-nak nincs már nyelvi hatása, amelyben a nagy vetítövásznon minden magyarázó feliratok kíséretében történik. Hogyan írjuk le a dunkerque-i csatát, a vért ontó gépmadarakat, az egy szál ingben heverő holtakat, az embereket, akik mindenüket elhánnyva futottak az angol hajókra? Ezt nem lehet leghagyni a nagy vetítövásznonról s ehhez meg kell újítani a realizmust, a jövő realizmusát kell megalkotni, amely talán csak egy részlet fotográfiája lesz, az idősebb Brueghel A halál diadala c. képét meghaladó magasságban.

S mi a politika szerepe mindebben? A politika az embert választja, az emberből meríti kiszámíthatatlan folytatásait, aki mint én is, az események veszélyes lángjaiba teszi a kezét és nem a történelem hamvaiba. De értsük meg egymást, két dologról van szó: a politikáról, és arról, amit a politika csinál az emberből. Tegyük hozzá, hogy amikor én a *chanson de geste*-nek a „jelenére” hivatkozom, amikor nem annyira az elmondott dolgokat, mint inkább a megvilágításuk módját módosítom, akkor azt állapítom meg, hogy nemrég egyszerre éltetett a remény és ugyanakkor szerencsétlen lettem, megvakultam, ahogy a fénybe néztem... de az árnyék, a sötétség... Hosszú ideig tart, míg kitisztul a víz.

Régi szövegemben a haldoklók — és ez a modern idők egyik legszörnyűbb tragédiája — Sztálin breviáriumát (a párttörténetet) idézve azt mondták: „Egy ilyen könyv segítségével mindent megértesz, ami csak történik!” Hogyan hagyjam ki ezt a mondatot? Meghagyom, de hozzátesszem: „Mily szép a bizalom!”

Ma tudjuk, hogy vagy az egyik, vagy a másik táborban összegezhető az, amit Lautréamont függőben hagyott. Ennek tudatában én továbbra is makacsul védelmezem azt, amit Garaudy szerencsésen „partatlan realizmus”-nak nevezett.

Nem használom a „realizmus” szót, mint ahogy mindenki, mert egyesek rosszra tudták használni és mert mások rossz hírért költötték épp rosszra való felhasználása vagy abszolútizált tekintélyi jellege miatt, amellyel hol itt, hol ott ruházták fel... de mindennek ellenére sem mondok le arról, hogy pontosan rögzítsem: amikor realizmusról beszélek, mindig a szocialista realizmusról van szó. Még pontosabban kell ezt megfogalmazni.

Akár egy „irányított”, jobban mondva „gátak közé szorított” realizmusról legyen szó, azonnal leszögezem, hogy egy olyan esztétikának, amely gátak közé szorítást, gátakat, partokat feltételez, már a gondolata is csak dogmatikus jelleget adhat, szerintem, a szóban forgó realizmusnak. Ezzel pedig elméletileg és gyakorlatilag egyaránt szemben állok — a szocialista realizmus, ahogyan én felfogom, nem lehet rutin-realizmus. Mint a szocializmusnak, ennek is meg kell őriznie kísérletező jellegét, olyan művészetnek kell maradnia, amely szüntelen túllép önmagán, elvetve a formulát, a receptet, az ismétlést. És akár a festészetről, akár az irodalomról legyen szó, a művészet éppúgy, mint a szocializmus, mindig a már elért eredmények megkérdőjelezése, maga a mozgás, a jövő.

Éppen ezért, milyen jögon nevezhetnénk „realizmusnak” azt, ami nem veszi számításba az élet változásait, a szellem, a tudomány felfedezéseit? Minek a nevében kívánhatják tőlünk, hogy a költeményt, a regényt, a festményt zárjuk be egy védett

körbe, amely kívül esik az életen és azon emberek normáin, akik ma már részesei a rádióknak, a televízióknak, a kozmosz feltárásának, a radarnak, a kibernetikának? Mindenesetre ez nem a szocializmus nevében történhetett, vagyis, szerintem, nem az élet és az ember s nem az emberi létfeltételek tökéletesíthetőségének alapelve nevében.

Lehet vitatkozni a szocializmus felé vezető utakról, de nem fogunk eljutni oda, ha nem fogunk össze mindannyian, akik különböző eszközökkel ugyan, de egyazon cél elérésére törekszünk; ez éppúgy igaz a művészetben, mint a politikában. Ezért a művészetek terén ugyanúgy, mint a politikában, azokat támogatom, akiknek van elég bátorságuk az iskolák sokféleségéhez, és akik országuk és az emberiség boldogságát főlébe helyezik minden frakciónak.

Azt merném mondani, hogy a jövő „realizmusa”, amit megkísérlek meghatározni, ebből a sokféleségből, az eltérő megvilágításokból, a kísérletek szembesítéséből születik meg s az ember új fegyvereinek alkalmazásából, amelyeket arra használ, hogy megismerje az embert és a természetet. A jövő realizmusa az emberi szellem felfedezéseinek gyűjtőpontja.

Így tehát a kísérletező realizmus, nem pedig a nomenklatúra nevében szavazok bizalmat a regénynek, anélkül, hogy abból valakit is kizárnék, kivéve azokat, akik önmagukat zárják ki azzal, hogy tagadják jövőjét. El kell ismerni, hogy az e téren tapasztalható bizonyos félénkség azt a látszatot kelti, mintha az eltemetésére jelentkező gyászhuszárfolyóiratoknak igazuk volna.

Nem méltatlankodom, ha néhány író azzal büszkélkedik, hogy megalapította az „új” regényt, mert ezen a téren semmit sem kívánok inkább, mint az újat. De az újítás terén sem szeretem a partokat. Meg aztán hosszú ideig semmi sem marad meg újdonságnak. De azért mi, konvencionális írók éppúgy, mint az új írók, arra törekszünk, hogy művészetünk a hitelesség érzékeny mérlegével mérjük, ezzel a Paul Bourget által adott mérleggel, amely ha közelebből megnézzük, még inkább Robbe-Grillet-é. Ami a hitelesség ezen alapelvén túl van a regényben, az már nem is part, hanem fal egy zsákutca végén.

Elérkezett talán az idő, amelyben a regénynek, hogy az embereké legyen, hogy egy tegnap még elképzelhetetlen világé legyen, csak olyan mértékben lehet majd realista jellege, amennyire használni meri majd saját imaginárius számait, amennyiben fel meri fogni negatív négyszögeit, amennyiben át meri majd hágni saját kombinációs szabályait. Talán már elérkeztünk ahhoz a perchez, amikor a regénynek be kell hatolnia az elképzelhetetlen birodalmába, hipotéziseket kell felvetnie, hogy hozzájáruljon az emberi szellem haladásához, hogy siettesse az ember és a természet átalakítását.

Talán már a nagy kihívás órájában vagyunk, amikor a regény olyasmit mer majd meglátni, amit a legfejlettebb tudomány is alig képes észrevenni. Talán a regény lesz az, amely a falak, a határok összeomlását jelzi, és általa hatolunk majd be az emberbe, ebbe a bevehetetlen Jerikóba, mélyebbre, mint amennyire az ember valaha is behatol majd a csillagvilágba.

Ehhez a regénynek a költészet felfedezéseire kell támaszkodnia, éppen úgy, ahogy a tudományok is csak úgy fejlődtek, hogy felhasználták a matematika felfedezéseit. A hipotézis erejét tekintve a költészet minden írásművészet matematikája. Négy évszázaddal ezelőtt Jérôme Cardan „irreális” útra szorította a matematikát a negatív számok gyökeinek segítségével, amelyeket imagináriusnak nevezünk azért, mert elképzelhetetlenek, de a mai tudomány mégis elismeri őket komplex szám elnevezéssel.

Ilyen merész lépések sikerülhetnek a költészetnek is: a Nervalok, a Rimbaudok, a Lautrémontok a múlt század Cardanjai és Bombellije. Gondoljunk Lewis Carrollra, aki életművében — s mint ilyen, tudommal egyetlen a maga nemében — kombinálta a matematikát és a költői invenciót. Kíváncsú volna kimutatni azokat a kapcsolatokat, amelyek az *Alice Csodaországban* c. könyve és a valós vagy imaginárius együtthatójú lineáris rendszerekről szóló tanulmánya között vannak.

Ha hirtelen vissza kell térni a mi körünkbe, tévovázás nélkül kimondom, hogy az, amit a zsurnaliszták „szürrealizmus”-nak kereszteltek, felvéve a kesztyűt azoktól, akik elsőnek panaszkodtak rá így, voltaképp a szellem egyik legsajátosabb felfedezési kísérlete, és szerintem ahhoz a nagy húzáshoz hasonlítható a költészet terén, amelyet a matematikában az imaginárius számok bevezetése jelentett.

Amikor André Breton, kiválogatva saját szövegeit, amelyeket az automatikus írásmódot követve írt (köztünk legyen mondva, ebben az időben egyedül ezt neveztük szürrealizmusnak), a gyűjtemény címül az *Oldható hal* szavakat írja fel, e költő valójában kiáltvány értékűvé avatja ezt a kifejezést. Felhívom itt a figyelmet az „oldható hal” fogalmára és az invencióra, amely létrehozza, mivel feltételezni egy „oldható” halat legalább annyit jelent, mint áthágni a kifejezés sajátos kombinációs szabályait.

Egy oldható hal éppoly elképzelhetetlen, mint egy negatív négyszög, ez ugyancsak valami imaginárius dolog.

Az agnoszticizmus egyszerű megnyilatkozásának tartom azt a fennsőbbeséges ítéletet, amely megtiltana nekünk, hogy azon elmélkedjünk, mit jelent az oldható hal felfedezése, mint általában azt az ostoba módot is, amellyel még igen gyakran találkozzunk, hogy mint halandzsát vessük el azt, amit nem értünk meg, Mallarmét, Picassót vagy, ilyen is volt, a kibernetikát. Csodálkozni fognak azon, hogy egy ember, aki most is a realizmust vallja magáénak és fogja is mindig vallani, a szürrealista kísérletre hivatkozik.

Hugo módján szüntelenül arra gondoltam, hogy a szürrealizmusban realizmus van, és részemről ez nem szójáték. Képzelmék el, hogy Elsa Triolet-vel együtt, akinek sokkal tartozom azért, amit itt elmondok, a tőlem telhető legnagyobb szenvedélyességgel azt gondolom, hogy a jövő realizmusának, a kísérleti realizmusnak, amiről beszéltem, nem csak a megbélyegzett realistáknál lesznek a gyökerei, akik megkapták az imprimiturát, és akik igen gyakran szeretnék kidobni az ember hálójából a sötét óceánból kifogott oldható halakat, hogy a banális szélhámosság, a törvény által üldözött bűn, a hamisított írások, a kötnözi való örültség számlájára írják azokat.

*

A jövő realizmusa feltétlenül az emberi szellem felfedezéseinek gyűjtőpontja lesz. Erre gondolt — és nem arra a szürrealizmusra, amelyet halála után öt esztendővel határoztak meg — Guillaume Apollinaire, amikor 1917-ben a *Mamelles de Tirésias* előszavában így írt: „Amikor az ember a járását akarta utánózni, megalkotta a kerekét, amely nem lábra hasonlított. Ezzel tudta nélkül valami szürrealistát alkotott.”

Ezt a mondatot mindig a *szürrealis* szó miatt idézik, mintha bizony arról volna szó, amit Apollinaire, aki 1918-ban halt meg, nem ismerhetett; hiszen az általunk használt értelemben szürrealizmus csak 1919 júniusa óta létezik, amikor André Breton és Philippe Soupault megírták a *Les Champs Magnétiques*-et. Többé-kevésbé szándékosan feledkeznek meg arról a mondatról, amely a kerék hasonlatot megelőzi: „... És amikor meg akartam kísérteni a színház megújítását vagy legalább egy személyes erőfeszítést, arra gondoltam, hogy vissza kell térni magához a természethez, de anélkül, hogy azt a fényképészek módjára utánóznám.”

Pontosan ugyanezzel a kritikával illetjük manapság a vulgáris realizmust egy határ nélküli realizmus nevében. Valójában erre gondolt Apollinaire is, amikor a *szürrealis* szót használta. Mert a kerék nem a valóság megközelítése, hanem valóság, még akkor is, amikor még meg sem szerkesztették, s akkor is, ha azt, aki a térd láttán feltalálta a csatlórudat, a kerék feltalálójának kortársai a valóság megszenteltelenítőjének tekintették.

(Aragon à Aubervilliers. Une déclaration d'Aragon parlant du réalisme en art et du roman. *Il place la création „au dessus des factions” et esquisse un certain nombre de révisions déchirantes.* Arts, 1967. 75. sz. 14–17.; *Les Lettres Françaises*, 1171. sz. 17.)

KÉT ÚJABB VÉLEMÉNY LUKÁCS GYÖRGY PÁRTOSSÁG-FELFOGÁSÁRÓL

WERNER MITTENZWEI: A BRECHT—LUKÁCS VITA

1967.

„Az én Eisler barátomat, aki pedig kevesek szemében tűnik sápadt esztétának, Lukács, hogy úgy mondjam, a sarokba állította, mert a végrendelet végrehajtásakor az örökség irányában állítólag nem tanúsította az előírt kegyeletes megindultságot”, jegyzi meg Brecht 1938-ban Lukács György egy cikkével kapcsolatban, amelyben a magyar irodalomtudós hozzászólott az expresszionizmus-vitához, amire őt a *Das Wort* c. emigrációs folyóirat kérte fel. Már Brecht szarkasztikus megfogalmazása is azt bizonyítja, hogy itt nemcsak egy alkalmi véleménykülönbségről van szó. Brechtet ekkoriban éppen

Lukács György felfogása készítette arra, hogy a realizmus-problémával kapcsolatos nézetét leszögezze. E módon két egészen különböző, lényeges gondolataikban egymásnak egyenesen ellentmondó felfogás alakult ki a szocialista realizmusról. Az egész további fejlődést, különösen Németországban, döntő módon e két felfogás határozta meg. Ezeknek a feszültségterében ment végbe a kontinuitás és diszkontinuitás körül folyó ellentmondásokkal teli per a szocialista realizmus elméletében és módszerében.

Az esztétikai állásfoglalásnak ez az ellentéte azonban, bármennyire szembevetendő volt is mindig a figyelmes olvasó számára, mégis hosszú ideig rejtve maradt, mivel Brecht Lukács-polémiait nem adta közre. Ha megnézzük Brecht hét kötetes *Schriften zum Theater*-ének névmutatóját, Lukács nevénél nem találunk több adatot, mint az Emil Ludwig vagy XIV. Lajos címszónál. És megfordítva, Lukács György műveiben is — utolsó nagy műve, az *Esztétika* kivételével — alig esik szó Brechtről. Csak *Az újabb német irodalom rövid története* c. művében jegyzi meg Lukács, hogy Brechtnek az új művészetéről vallott felfogása a szocialista tartalmat figyelmen kívül hagyja és nem vezet az irodalom kívánt megújulásához. Brecht költészete „egy — természetesen érdekes és szellemes — formakísérlet”. A Luchterhand-kiadás előszavában bevallja Lukács, hogy Brecht nagy darabjaival csak a második világháború után ismerkedett meg, hogy azonban Brecht iránti beállítottsága ezen időponttól kezdve alapvetően megváltozott, csak a körülmények nem tették lehetővé, hogy ezen új felfedezéseit papírra is vesse. A mű angol kiadásának előszavában bővebben kitér Brechtre. Itt Brechtet éppúgy félreérti, mint az *Esztétikában*. Ha Lukács a harmincas és negyvenes években írt esszéiben a jelenkor nagy realistáiról kezd beszélni, Brecht neve sohasem szerepel. Így az a benyomás alakul ki, mintha Brecht és Lukács között alig lettek volna érintkezési pontok. Ellenértés felfogásuk következtében azonban éppen e két személyiség között került sor mélyreható irodalmi és politikai vitára, amely ugyan nem közvetlenül szemtől szemben és polémikus részleteiben nem a nyilvánosság előtt folyt. Csak most, csaknem harminc évvel a *Das Wort* c. folyóiratban lefolyt jelentős irodalmi és művészeti vita után jelennek meg a *Schriften zur Literatur und Kunst* két kötetében Brechtnek Lukács ellen írt lényeges vitáiratai. Ezzel azonban még távolról sincs felderítve Brecht Lukács-ellenes állásfoglalásának minden aspektusa: Brecht naplói is további felfedezésekkel szolgálnak e kérdésről.

Brecht vitája Lukács teóriáival nem szorítkozik a harmincas évekre, ebben az időszakban legfeljebb csak legélesebben fejeződött ki. A második világháború után, amikor Lukács realizmus-koncepciója döntő szerepet játszott, Brecht gyakorlatilag és elméletileg tovább folytatta a szocialista realista művészetéről vallott felfogásának a kiépítését, anélkül, hogy ebben polemikus módon viszonyult volna Lukácshoz. Az ellentét azonban megmaradt; sőt még meg is erősödött, minél inkább elmélyült e két realizmus-változat. A realizmus-vita immár túlment Brechten és Lukácson, az ő koncepcióik kitűzték a harcmezőt, amelyen a szocialista irodalmi fejlődés lényeges problémáit vitatták meg. Ilyen módon Brechtnek Lukácssal való ellentéte nagyméretű irodalmi vitává szélesedett ki. A Sickingen-vita mellett, amelyet Marx és Engels a múlt század közepén Lassalle-lal folytatott, e vitát a marxista esztétika legfontosabb dokumentumaihoz kell sorolni. Lényeges csúcspont ez a marxista realizmuselmélet fejlődéstörténetében. A vita a szocialista irodalmi fejlődés összességén belül ment végbe. És éppen azért, mivel itt csak a Brecht—Lukács vita kerül tárgyalásra, szükséges utalni arra, hogy a marxista esztétika a legkülönbözőbb fajtájú szocialista költői egyéniségek részéről kapott ösztönzéseket és impulzusokat. Brecht sem az egyetlen jelentős költő, aki Lukácssal a realizmus fejlődésének kérdésében szembenállt. Anna Seghers és Lukács György levélváltása hasonlóképpen rendkívül fontos oldala a realizmus-vitának. Így van még sok fontos vonatkozása és oldalága e vitának, amelyet azonban itt nem követhetünk nyomon.

A Brecht—Lukács-vitát a *Das Wort* c. folyóirat expresszionizmus-vitája váltotta ki, de éppen csak kiváltotta. Az expresszionizmussal kapcsolatos vélemények harca, amely az 1937. évfolyam 9. számával kezdődött, és amelyben 15 író, irodalomteoretikus és képzőművész vett részt, Lukács György mellett többek között Ernst Bloch, Alfred Kurella, Franz Leschnitzer, Rudolf Leonhard, Klaus Mann, Gustav von Wangenheim, Herwarth Walden, Heinrich Vogeler, még ma is jelentős. Fontos pedig ez az irodalmi vita nem annyira ama megbecsülés szemszögéből, amit ezáltal az expresszionizmus kapott, mint sokkal inkább az irodalmi örökség iránti új állásfoglalás szempontjából, amelyet a marxisták akkoriban tettek magukévá. E vita volt a látható kifejezése az irodalom-szemlélet új fázisának, amely az irodalmi hagyományok lekicsinylésén — a húszas évek e gyermekbetegségén — túllépett. Azt a társadalompolitikai alapot, amelyen ez a fejlődés végbement, a népfrempolitika képezte.

Minden vita alapján véve csak egy probléma körül forgott: a realizmus körül. Éppen ezért volt programszerű *A realizmusról van szó* cím, amelyet Lukács tanulmánya

című válaszott. A realizmus-vitákra való első indítást, már 1934-ben, az I. Összszövetségi Szovjet Írókongresszus adta, amelyen Gorkij a szocialista realizmus jelszavát meghirdette. A Das Wort c. folyóiratban zajló vitát azonban az 1936-tól 1938-ig a Szovjetunióban lefolyt realizmus-vitával való összefüggéseiben is meg kell vizsgálni. Ekkoriban két többé-kevésbé éles körvonalú front állt egymással szemben: Lukács és Lifszic az egyik és Jermilov, Knipovics, Altmann a másik oldalon. Itt nincs mód arra, hogy a felfogásokat ismertessük, mivel Lukács ellen gyakran más szempontokat is felvetettek, mint Brecht. Csak a viták széles és mélyreható hatására akarunk itt utalni.

Brecht a Szovjetunióból kiinduló realizmus-vitának, ahogy az akkor a Das Wort c. folyóiratban folyt, nagy jelentőséget tulajdonított. E vita „nemzetközi mozgalmat hívott életre”, írta. E mozgalom dolgozta ki azt a gondolatot, hogy nem lehetne sem az embert, sem a világot láthatóvá tenni, ha az író csak a világnak az emberi lélekben való tükröződését tudná leírni. És azt is, hogy nem elég, ha az író csak azt ábrázolja, hogy a kapitalizmus az embert lelkileg hogy üresíti ki. Azt is meg kell mutatni, hogyan kerül sor az elembertelenedés elleni aktív harcra.¹ Brecht támogatta azt a nagy jelszót, hogy a kulturális örökséget fel kell használni a fasizmus elleni politikai harcban. Másrészt azonban lényeges taktikai ellenvetései is voltak ama irányzattal szemben, melynek keretében a vita lefolyt. Willi Bredehöz, a Das Wort főszerkesztőjéhez írt egyik levelében keserűen panaszkodott, hogy Lukács már ő ellene is hadakozik, és hogy egy kalap alá veszi őt a polgári dekadenciával. Sajnálatos, hogy egy kis klikk befolyása alatt, amelynek hangadói Lukács Györgyben és Háy Gyulában látta, a formalizmus elleni fontos harc maga is formalizmussá torzul. Ezért kell a marxistáknak, jegyezte meg Brecht, most valóban más gondokkal foglalkozni, mint egy bizonyos forma problémájával. Mint a folyóirat társkiadója azt ajánlotta, hogy hagyják abba a vitát. Erre őt túlnyomóan politikai okok késztették. Miután a beszélgetés „Itt expresszionizmus” és „Itt realizmus” jelszóval folyó harccá fajult, attól félt, hogy egy ilyen vitahelyzet akadályává lehet a népfrontpolitika keretei között kiharcolt antifasiszta platformnak. A *Praktisches zur Expressionismusdebatte* c. cikkében ezt írta: „Régi sebek újulnak fel, újakat ütnek, régi ellentétek és barátságok kerülnek napvilágra, az ember a saját maga vagy a mások mellé üti. Úgy tűnik, hogy senki sincs semmiről meggyőződve, kivéve a saját egyéni felfogását. Idáig minden a legnagyobb rendetlenségben van, vagyis a pártok nem kötnek lagymatagon kompromisszumot, hanem erősen fegyverkeznek. Némileg leverve áll két néző a csatatéren, az író és az olvasó. Az utóbbi olvasta és látta a dolgokat, amelyek körül a csata dühöngött, az előbbi számára még vannak megirandó dolgok. Behúzott vállakkal figyeli a teljes felfegyverkezést, hallja, hogyan élesítik a késeket.” Brecht elmélgését ezekkel a mondatokkal zárta: „Feladjuk ezzel az elméletet? Nem, hanem felépítjük azt . . . Elejét vesszük a kritikai formalizmusnak. A realizmus ügyéről van szó.”

Brecht szándékosan alkalmazta a programszerű Lukács-címet dolgozata végén, hogy ezzel hangsúlyozza, hogy szerinte is a realizmus ügyéről van szó. A Lukács-féle realizmus-fogalom általa történt elutasítása nem a formalizmus igazolásából következett, hanem a formalista irodalmi szemlélet elutasításából. Igen korán felismerte, hogy Lukács realizmus-koncepciójában nem a konkrét osztályharcokból indult ki. A realizmust Lukács egy utópista demokrácia-ideál szolgálatába állította. Ezen a módon formalista, a múltból levont kritériumokhoz jutott. Eme alaptendencia ellen irányult mindenekelőtt Brecht kritikája.

A Brecht–Lukács-vita egész kiterjedését csak akkor tudjuk valóban megvilágítani, ha az eltérő politikai nézetek, különösen a proletárforradalom és demokráciával kapcsolatos nézetek alapján közelítjük meg azt; mivel ebben keresendő az ellentétes realizmus-változatok létrejöttének valódi okai. Ez azonban a két gondolkodó különböző fejlődésszakaszainak pontos ismerete nélkül mégsem lehetséges. Míg Brechtől az utóbbi években sok alapos marxista tanulmányt írtak, mindmáig hiányzik a Lukács-életmű árnyalt összértékelése. Nem utolsósorban maga Lukács járult hozzá a magyar ellenforradalom alatti magatartásával ahhoz, hogy munkásságát inkább bizonyos alapmagatartások polémikus kritikájával illeték, mintsem hogy részletes összelemzést adtak volna róla. Most azonban Günter Fröschner igen érdekes munkát adott ki *Lukács György történetfilozófiai nézeteinek kialakulása és fejlődése* címmel, amelyet egészen új lépcsőfoknak kell tekintenünk a német Lukács-kutatás területén.² Fröschner ama felfogás

¹ BERTOLT BRECHT: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. II. Berlin und Weimar, 1966. 56. A Brecht-idézetek, ha más megjegyzés nincs, a „Schriften zur Literatur und Kunst” I. és II. kötetének (Aufbau-Verlag, Berlin és Weimar) szövegét követik.

² GÜNTER FRÖSCHNER: *Die Herausbildung und Entwicklung der geschichtsphilosophischen Anschauungen von Georg Lukacs*. (Doktori értekezés.). Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Berlin, 1965.

ellen foglal állást, amely szerint Lukácsnál a revizionista nézetek kidolgozott rendszerével állunk szemben. Aki tudniillik Lukácsban csak a revizionistát vagy csak a dogmatikust látja, az nagyon erősen leegyszerűsíti a dolgokat. Ezen a módon eltűnnek a nézetek ellentmondásai és egész összetettsége. Ilyen értékelésből kiindulva a Brecht—Lukács-vitát sem lehet megérteni. Fröschner kutatómunkájában megjegyzi: „Bizonyos, hogy Lukács mint irodalomtörténész, esztéta és kultúrfilozófus és mint kommunista párt-funkcionárius egy sor történelmi érdemmel rendelkezik, amelyeket egyáltalán nem csökkent az a tény, hogy Lukács maga ma erre az alapra támaszkodik, hogy revizionista politikai nézeteit jobban kolportálhassa, és ahol lehetséges, megvalósíthassa. A marxista magyarázatnak éppen a »nagyság« és »határok« viszonylatában uralkodó dialektikát kell láthatóvá tennie.” Bár Fröschner munkájának inkább a filozófus, mint az irodalomteoretikus Lukács a tárgya, mégis rendkívül fontos Lukácsnak a realizmus-vitában elfoglalt álláspontja meghatározásához.

A realizmus mint módszertani probléma

A harmincas években ment végbe a realizmus-elmélet lényeges kifejlődése. A realizmus nem mint stílusirányzat, hanem mint módszertani probléma ekkor napirenden volt. Miután a szocialista irodalom és művészet az első világviszonylatban is elismert művekre hivatkozhatott, a nagy gyümölcsöző kísérletek éveit követően, a különböző országok írói, művészei, esztétái és politikusai az első átfogó módszertani elképzeléseket és eljárásokat vitára bocsátották, vagyis azt, hogy milyen legyen az az irodalom és művészet, amely a forradalmi munkáosztály érdekeit és a Szovjetunióban már létező szocialista társadalmat szolgálja. A harmincas évek így a marxista esztétika nagy mértékben döntő fejlődési szakaszává váltak. E szakasz mégis rendkívül összetetten és ellentmondásosan folyt le. Azonban semmiképpen nem járunk el vele szemben igazságosan, ha Zsdanov apodiktikus, dogmatikus realizmus-magyarázataiból kiindulva, e korszakot csak mindama nagy, kísérletezőkedvű művészi vállalkozás megfagyása és megmerevedése korszakának tekintjük, amelyek a húszas és harmincas években oly ébresztően és buzdítólag hatottak. Bár ebben a szakaszban erős dogmatikus tendenciák vernek gyökeret, azonban ugyanekkor dolgozzák ki a realista módszerek lényeges elemeit is, amelyek az előző nézetekkel ellentétben egészen új minőséget képviselnek. Ez a fokozat a legelterjedtebb felfogások közötti vita, sok művész és teoretikus közreműködése révén jött létre. A legzártabb és a legmesszebbható nézeteket a realista módszerről Bertolt Brecht és Lukács György terjesztette elő.

Az ő realizmus-változataik nem az íróasztal mellett megkonstruált esztétikai modellek. Minden olyan tudományos kutatás, amely ilyenfajta feltevésből indul ki, már eleve csődöt kell, hogy mondjon. Mindkettőjük elméleti-esztétikai gondolkodása sokkal mélyebben gyökerezett koruk valóságában, a forradalmi munkáosztály harcaiban, mint hogy náluk „tisztán” esztétikai kérdésekről lett volna szó. A Lukács elleni polémiaiban, ezt már itt előre kell bocsátanunk, gyakran fordult elő, még Brecht részéről is, az az érv, hogy Lukács esztétikai kutatásaiban nem a konkrét valóságból és annak harcaiból indul ki. Az effajta ellenvetés csak részben helyes. Tény az, hogy Brecht és Lukács egészen különböző politikai koncepciókból indultak ki, hogy e valóságot megragadják. És ezekben rejlik különböző realizmus-felfogásuk valódi forrása.

Az 1928-tól a fasizmus hatalomrajutásáig eltelt évek Brechtet éppúgy, mint Lukácsot olyan politikai döntések elé állították, amelyek egész további életükre döntően meghatározókká váltak. Brecht ezekben az években ment át a forradalmi munkáosztály oldalára. A *Die Massnahme* c. tanulmánya mintegy gyűjtőtükörként foglalja össze mindazokat a problémákat, amelyek a baloldali értelmiség bizonyos része számára ebből az átmenetből adódtak. Egy végletekig vitt mintahelyzet segítségével magyarázta meg Brecht a hatalom kérdésével szembeni magatartást. Az új ideológiai állásfoglalás arra készítette őt, hogy gyökeresen szakítson a polgári osztállyal mint olyan osztállyal, amely számára, mint ő gondolta, nincs már semmi mondanivalója. Ez a radikális, részben antidialektikus gondolkodásmód mutatkozott nála még a fasizmus hatalomrajutása utáni első években is, amikor megfogalmazta *Platform baloldali értelmiségiek számára* c. írását. E platform 9 pontjában Brecht csak a proletariátust ismeri el fegyvertársnak a fasizmus elleni harcban; mert a fasizmus ellen csak az harcolhat, így állítja ő, aki a termelőeszközök magántulajdonával és minden ezzel összefüggő dologgal szakított. Azonban már a párizsi I. Antifaszista Írókongresszuson (1935) mondott beszédében mutatkozott a *Platform* 9 pontjához viszonyítva — amelyeket a párizsi beszédhez készített első vázlatnak kell tekintenünk — közeledés a kommunista pártok által ki-

dolgozott népfrontpolitikához. Ez időtől kezdve Brecht következetesen támogatta a népfrontpolitikát, amelytől döntő ösztönzéseket kapott irodalmi alkotásához és amelyből a realizmusa vonatkozó nézetei is kiindultak.

Égészen más magatartást tanúsított ebben az időben az antifasiszta harc és a proletárforradalom problémáival szemben Lukács György. A hatalom problémájával Lukács György már 1919-ben foglalkozott a *Der Terror als Rechtsquelle* c. cikkében és ezzel megtette a kommunista mozgalomba való átmenetet, amellyel, 1929-ig mint a Magyarországi Kommunista Párt Központi Bizottságának állandó tagja, szoros kapcsolatban volt. Majdnem ugyanabban az időben, amikor Brecht a *Massnahme*-ban az ő mintaesetét mutatta be a forradalmi döntés szituációjára vonatkozólag, Lukács a magyar pártvezetőség megbízásából *Blum-téziseit* dolgozta ki, amelyekben első alkalommal kapcsolta össze a demokratikus forradalom kérdését a fasizmus elleni harccal. Ez új és a további fejlődés szempontjából nagyon jelentős kérdés volt. Míg Lukács már akkor eljutott a fasizmus lényegének mély és világos fogalmához, a demokratikus forradalomra vonatkozó felfogását a klasszikus polgári forradalom mintaképe tartotta fogva. Lukács koncepciójának lényegbeli hibája az osztályellentétek elmosásában rejlett. Fröschner úgy jellemzi a Lukács-féle elképzelést, mint a fasiszta barbárság egy „utópikus ellenképét”, amit az „ész” vezérszílaga határoz meg és amely egy bizonyos elvont meghatározatlanságban szenved. E munka keretei között nem lehetséges, hogy mélyebben elemezzük azt a bonyolult helyzetet, amelyben a *Blum-tézisek* keletkeztek, és azt a szerepet, amelyet ezek a magyar és a nemzetközi munkásmozgalomban játszottak. Itt e kérdésnek csak az az aspektusa érdekel bennünket, hogy éle olyan felfogások ellen irányult, amelyeket Brecht később a *Plattform für linke Intellektuelle* c. cikkében fogalmazott meg. A Brecht és Lukács politikai felfogása között mutatózó ellentét mindenekelőtt abban a kérdésben került napfényre, hogy mely utak vezetnek a fasizmushoz és a proletárforradalomhoz. Ha a Brecht által a *Massnahme* és a *Plattform für linke Intellektuelle* c. cikkekben kifejtett nézetek mutatnak is baloldali szektás tendenciákat, a demokratikus forradalomról vallott Lukács-féle felfogás az imperializmus és szocializmus ellentétének feloldásából indult ki. Míg azonban Brecht a harmincas évek közepén az antifasiszta harcra korlátozódó felfogását túlhaladta, Lukácsnál megerősödtek a revizionista gondolatmenetek a polgári-demokratikus és a proletárforradalom összefüggéseinek jellegéről. A demokráciáról mint uralomformáról alkotott elképzelése beborította az antagonisztikus osztályellentéteket.

Mindenekelőtt ezeket az eltérő politikai platformokat kellett felvázolni, mert csak innen kiindulva lehet megérteni a Brecht és Lukács közötti realizmus-vitát.

Az esztétika területén Lukács számára a haladás gondolata, amelyet osztályhoz való kötöttségéből kibont, lényeges kritériummá válik. „A központi probléma, amelyben a történelem új felfogása érvényesül, a *haladás* problémája.”³ A „forradalmi demokrácia”-ról való felfogásából kiindulva Lukács a polgári költőnek a haladás és demokrácia iránti elkötelezettségében látja az ő realizmus-felfogásának kulcspontját. Lukács érdeklődése nem annyira annak a költőnek szól, aki az osztályával való gyökeres szakítást véghezviszi, hanem inkább annak, aki a „forradalmi demokrácia” szellemi játéktérén megmarad. Innen magyarázható Lukács meg nem értése azok iránt az új módszertani utak és ábrázolási eszközök iránt, amelyeket például Brecht a szocialista irodalom számára hasznosít. Amint Lukács politikailag egy hosszú átmeneti korszakra rendezkedik be, ugyanúgy a realizmust csak a XIX. század nagy haladó áramlatai folytatásának fogja fel. Az új társadalmi viszonyoknak megfelelő új művészeti eszközök meghódítása és felfedezése helyett, amelyhez Brecht eljut, Lukácsnál az irodalomnak a dekadencia behatolásától való *megtisztítása* áll. Ebben fő eszköze az ideológiai kritika. Így a késő-polgári művészeti felfogásokról való kritikája nem azokból az új lehetőségekből indul ki, amelyeket a szocialista alaphelyzet nyújt a művészeknek, hanem a „forradalmi demokrácia” utópikus eszményképéből. Míg Brecht a későpolgári művészet elleni polémiáját új partokról kiindulva vívta és így sokkal önállóbb magatartást ért el, Lukács az ő elvont demokrácia-elképzelései miatt a dekadencia ellen korlátozott harcra kényszerült. E harc azért volt korlátozott, mert állandóan a XIX. század nagy haladó eredményeit kellett kritériumként felhozni, ugyanúgy, mint ahogyan a politika területén az ő „forradalmi demokrácia”-ja számára a klasszikus polgári forradalomra mint eszményképre volt szüksége. Más helyen még meg kell majd világítani, hogy Brecht, azáltal, hogy realista módszereit az új társadalmi feltételekből fejlesztette ki, képes volt bizonyos, a polgári költők által alkalmazott művészeti eszközöket átfunkcionálni. Lukács számára

³ LUKÁCS GYÖRGY: A történelmi regény. Budapest, 1947. 145.

ezzel szemben csak a dekadencia ideológiai kritikája maradt, mivel politikai felfogása gátolta őt azoknak az új társadalmi feltételeknek meglátásában, amelyeken az új irodalmi irányok alapultak. És bár — már egyszerűen felfogása miatt is — kevés megértést láthattunk részéről az új irodalmi jelenségek iránt, esztétikai elemzése mégis rendkívüli értékű, mihelyt olyan írókra irányul, akik többé vagy kevésbé a XIX. század hagyományos vonalába tartoznak. Ha eltekintünk azoktól a felfogásból következő végkövetkeztetésektől, amelyek vizsgálódásaiban állandóan jelen vannak, megállapíthatjuk, hogy a kritikai realizmus műveiről ritkán írtak mélyebben és éleselméjűbben, mint Lukács. Itt olyan érdemekkel állunk szemben, amelyeket nem lehet kétségbevonni. Brecht viszont e művekkel — polémikus magatartásának megfelelően — gyakran rendkívül egyoldalúan és kevésbé differenciáltan állt szemben. És bár érdemeiket Brecht később értékelni is tudta, azonban nem csekély közlő- és hatóeszközeikhez alig tudott közelebbjutni.

A hagyományhoz való viszony

Sorsfordulatok c. tanulmányában Lukács ezt írja: „Az örökségért vívott harc az antifasizmus egyik legfontosabb ideológiai feladata.” Az antifasizmus és a kulturális örökség összekapcsolása, amelyet a harmincas években a marxista esztétika vitt véghez, a realizmus egyik lényeges előfeltétele. Kétségtől mentesen Lukács György érdeme, hogy ennek a gondolatkapcsolásnak irodalomkritikai műveiben középponti helyet szán, és harcol a kulturális örökség mindenfajta lebecsülése ellen. Azonban nála az antifasizmus és a kulturális örökség kapcsolata azonnal a humanizmus és barbárság közötti eszmei harcra stilizálódik át. A konkrét országharc eltűnik ebben a szembeállításban. Ebben van a tulajdonképpeni oka annak, ami Brechtet arra készítette, hogy Lukács tanácsával, „Térjete vissza az atyákhoz”, vitába szálljon. 1938-ban így vélekedik Lukács György tanulmányairól: „A kapitulálás, a visszakoázás mozzanata, az az utópista és idealista mozzanat, ami Lukács tanulmányaiban még mindig megtalálható, és amit ő bizonyára túl fog haladni, ez az, ami az ő munkáit, amelyek oly sok tanulságosat tartalmaznak, nyugtalanítóvá teszi, és azt a benyomást kelti az emberben, hogy számára csak a pusztá műélvezet a fontos, és nem a harc, a kiűt és nem az előrehaladás.”

Brecht számára az irodalmi örökség életének egyetlen szakaszában sem volt közömbös. Véleménye szerint az olyan írók, akik csak fantáziájukra vannak utalva, nincsenek kellőképpen felfegyverezve. Már 1930-ban ezt írja: „Olyan osztályoknak és irányzatoknak, amelyek előrehaladnak, meg kell próbálniuk, hogy múltjukat rendbe hozzák”.⁴ Nem a hagyomány lebecsülése volt az, ami őt vitára készítette, hanem az a mód, ahogyan Lukács a világirodalom egyes műveivel eljár. Lukácsra célozva veti szemére az „irodalmi skatulyázásnak”, hogy előbb gondosan megnyirbálja a műveket, hogy fiókjaikba beilljenek. Ilyenkor mindig egy Chaplin-filmre emlékezik vissza, jegyzi meg Brecht, amelyben Chaplin egy kofferba pakol és mindazt, ami a kofferből kilóg, egyszerűen ollóval levágja. Szerinte így jár el Lukács is a műalkotásokkal. A realizmust és a dekadenciát egészen különálló jelenségként kezeli, amelynek fejlődésétől az osztályok harca szinte teljesen távol áll.

Az ellentétes felfogások különösen ama irodalmi művekhez való hozzáállásban ütköztek egymáshoz, amelyeket Lukács a dekadenciához számított. Brecht számára az olyan költők, mint Joyce, Kafka, Dos Passos, Döblin, fontosak voltak. Ezeknél Brecht gyakran éppen azt becsülte, amitől Lukács nem tudott eléggé nyomatékosan óvni. Brecht azt a nézetet képviselte, hogy bár ezek az írók nem az egész valóságot mutatják meg, nem a valódi okokat fedik fel, amelyekhez ő mint szocialista realista eljut, de ennek ellenére még mindig elég valóságot ragadnak meg ahhoz, hogy tőlük valamit tanulhasson. Például Joyce-tól a belső monológ és a stílusváltás módszereit, Dos Passostól a montázst és az elemekre való bontást, Döblintől az asszociáló írásmódot, Kafkától bizonyos elidegenítést. Ezeket az újításokat nem utolsósorban a valóság új mozzanataira kellett visszavezetni. Ugyanakkor azonban Brecht semmiképpen nem gondolt ezeknek a technikai eljárásoknak formális átvételére. Számára a forma nem valami külsődleges dolog volt, amit innen vagy onnan kölcsönözni lehetne. „Egy műalkotás formája — vallja — nem más, mint egy tartalom teljes megszerveződése, értéke tehát teljesen ettől függ.” Ezért az volt a célja, hogy a késői polgári irodalom bizonyos technikai megoldásait burzsoá célkitűzéseiktől elszakítsa és új társadalmi célok szolgálatába állítsa. Brecht

⁴ BERTOLT BRECHT: *Schriften zum Theater*. Bd. I. Berlin, 1964. 247.

nem hallgatja el, hogy ez lényeges nehézségekkel jár, mivel a technikai eszközök mindig konkrét tartalommal kapcsolódnak és nőnek össze. Mégsem lehetetlen azonban bizonyos technikai eszközöket tartalmi bázisuktól elválasztani, hogy új célok számára hasznossá tegyük őket. Brecht saját költői tapasztalatából tudta, hogy egy műalkotás születésénél gyakran bizonyos formai elemek már az anyaggal egyszerre, sőt gyakran az anyagot megelőzve merülnek fel. Ezt a folyamatot a következőképpen írja le: „Ő (a költő — W. M.) érezhet kedvet, hogy valami »könnyűt« alkosson, egy tizennégy soros költeményt, valami »sötétet« nehéz rímekkel, valami hosszadalmasat, tarkát és így tovább. Különös ízléssel vegyíti a szavakat, fondorlatosan kapcsolja össze őket, játszik velük, játszadozik, kipróbálja ezt is, amazt is, így vagy úgy viszi a cselekményt. Változatosságot és kontrasztot keres. Megmossa a szavakat, hiszen könnyen porosodnak; felfrissíti a helyzeteket, hiszen könnyen ellaposodnak. Nem tudja mindig, minden pillanatban, amikor »költ«, hogy a valóságnak egy tükröképét formálja meg, vagy annak egy »kifejezését«, amit a valóság tudtán kívül benne okoz. Műve kárára időnként ez rejtve marad előtte, de az eljárás veszélyei még nem teszik az eljárást magát hamissá, elkerülhetővé... Formális jellegű újítások bevezetése nélkül a költészet nem tudja az új anyagokat és az új nézőpontokat új közönségrétegekhez eljuttatni. Másképpen építjük házáinkat, mint az Erzsébet-korabeliek, és darabjainkat is másképpen építjük fel.” A tartalom és forma, az anyag és az eszköz eme dialektikáján belül megy végbe az az átfunkcionáló folyamat, amely minden más, csak nem formális tevékenység; mivel e folyamat eredményeképpen a technikai eszközök új társadalmi funkciójának meghatározásához jutunk. Eközben gyakran olyan új eszközöket dolgoznak ki, amelyekben a régiekkel alig van valami közös vonás, vagy egyáltalán semmi nincs. (Csakhogy óvakodnunk kell attól, hogy könnyedén beszéljünk új művészeti eszközök és formák keletkezéséről, amelyek kialakulásához olyan sok időre van szükség. És nem is igen keletkeznek ezek a már meglévőkhöz való polémikus vagy kapcsolódó viszony nélkül.) Azokat az eszközöket, amelyeket eddig arra használtak, hogy az emberi sors bizonytalanságát ábrázolják, a szocialista költő úgy tudja alkalmazni, hogy általuk a sors befolyásolhatóságát mutatja meg. A montázs-technika, a belső monológ és más technikai eszközök nagyon különböző célokat szolgálhatnak: úgy is alkalmazhatjuk őket, hogy csak az emberi lét értelmetlenségét mutatják meg, azonban úgy is, hogy láthatóvá válik, hogyan kell az életet értelmesen megváltoztatni. „Éppen a szocialista írók — írja Brecht a későpolgári szerzők műveivel kapcsolatban — a kiútatlanság e dokumentumaiban értékes és jól kifejtett technikai elemeket találhatnak: hiszen ők látják a kiutat.” Ezáltal nyilvánvalóvá válik a Lukácsal való ellentét, aki a belső élet „elszegényedésében”, a montázsban, a belső monológban, a distanciózó és publicisztikus elemekben az irodalom hanyatlását, a dekadencia kifejezését látja.

Brecht mindenekelőtt Lukács ama eljárása ellen fordul, amely szerint a XIX. század regénytechnikája igen, de a XX. századé nem érdemli meg a tanulmányozást. Ha azonban a XIX. század nagy realistáinak műveiben bizonyos formai elemek a tartalomtól elszakíthatók, akkor Brecht azt követeli, hogy ez a XX. század polgári művei esetében is lehetséges legyen. Mivel a formális elem itt is, mint ott, olyan konkrét tartalomhoz van kötve, ami iránt a szocialista író nem érzi magát elkötelezettnek.

Brechthez kora polgári írói közelebb is álltak, mint a múlt századé, akiknek más társadalmi feladatokat kellett megoldaniuk. „Kertelés nélkül mondhatom, a halál szemébe nézve — írja Brecht — Tolsztojtól és Balzactól nehezebben (kevesebbet) tanulok. Nekik más feladatokkal kellett megküzdeniük. És aztán: ebből már sok minden húsomá és véremmé vált, ha elfogadják tőlem ezt a kifejezést. Természetesen csodálom ezeket az embereket, azt a módot, ahogy feladataikat megoldották. Tőlük is lehet sokat tanulni.” Nem mondhatjuk, hogy Brecht semmi megértést sem mutatott Balzac nagysága iránt. Becsülte őt, még ha a francia író realizmusát kissé óvatosan értékeli is. „Nagy író és eléggé realista”, mondja Balzacról. Lukács interpretációja iránt Brecht mindenesetre sokkal kevesebb megértést tanúsít, mert ebben egy írásmódot úgy értékelnek, mint a realistát, ami az ő új társadalmi céljainak már nem felel meg. Ezért is érzi ő erősebben Balzac gyengéit, mindenekelőtt a monstruozitásokat, a Napóleon utáni Franciaország kapitalista versengéseinek romantizálását, azt a felnagyított individualizálást Balzac műveiben, amely a bonyolult kapitalista konkurrenciaharcokat az egyének harcává alakítja, úgy hogy az egyes ember az „egész társadalom” ellen harcol. Ha már ilyen módon vitába keveredett, Brecht nem tudja megállni, hogy rá ne mutasson arra, hogy Balzac maga nyomatékosan bevallotta, hogy ösztönzéseit James F. Cooper indiántörténeteiből meríti. Brecht kritikája valódi gyengéket tár fel, azonban végső soron nem igazságos Balzackal szemben. Azokat a megoldási lehetőségeket, amelyeket Balzac a saját kora számára talált, és amelyeket Lukács György abszolutizált és egyenesen realista példaként jelölt meg, Brecht igen kevés megértéssel intézi el. A Balzac-értékelésben

mutatkozó mélyreható ellentét azonban sokkal több, mint irodalmi ízlés kérdése. Ennek a valódi okai messze túl mutatnak az irodalom területén. Lukács számára Balzac a nagy minta-eset ideológiai kritikájához. Balzac példáján mutatja be, hogy egy költő hogyan tudja osztályát a kritikának kiszolgáltatni anélkül, hogy szakítana vele. Az azonban ideológiai alapmagatartás, ahogyan Lukács az általa követelt „forradalmi demokráciát” tipikusknak tekinti. Csak a kritikai álláspont szükséges, nem pedig az uralkodó osztállyal való szakítás. Ennek a politikai döntő határvonalnak, amelyet ő maga ugyan átlépett, keretében építi fel filozófiai és irodalomelméleti rendszerét. Ezzel szemben Brecht, aki a harmincas években a baloldali értelmiségiek számára egyre jobban kinyilatkoztatta, hogy nem lehet a humanizmust és a kapitalista termelési viszonyok fenntartását egyszerre akarni, már új partokról nézi a problémát. Csodálkozva veszi tudomásul, hogyan ajánlják neki realistiként azt a módszert, amely a kapitalista konkurrenciaharcok individualista ábrázolását adja, miközben ő éppen arra törekszik, hogy megmutassa, hogy az egyén mint válik egyre inkább a nagy tömeg részévé, anélkül persze, hogy egyéniségét elvesztené. Csakhogy ez egy másfajta egyéniség, mint amelyet Balzac alkotott. Ez okból is indíttatva érzi magát Brecht, hogy új eszközöket és módszereket keressen. Balzacnál nem talál semmi segítséget problémája megoldásához; közelebb állnak hozzá olyan költők, mint Joyce, Kafka, Döblin, mivel ezek, mégha más ideológiai nézőpontból is, de szembenállnak a kapitalista valósággal, amellyel Brecht is szembenáll. Bármilyen szellemesek is Lukács György elemzései a XIX. század realistáiról, és bár bennük olyan új összefüggések találhatók, amelyeket a polgári irodalomtörténetészek figyelmen kívül hagytak, mégis egyoldalú módszertani végkövetkeztetések alapján a XX. századi valóság írói ábrázolására elégteleneknek bizonyulnak. Brecht azonban néhány újmutatást várt tőlük a jelenlegi világ ábrázolásához.

A Balzac-vitát a két nagy, de különböző hagyományvonallal való összefüggésben kell látni, amelyekhez Brecht és Lukács elkötelezve érezték magukat. Míg Lukács a XIX. század realistáit emeli ki, és a vonalat Balzactól és Tolsztojtól Thomas Mannig húzza meg, Brecht hagyományfelfogása lényegesen tágabb, a korai polgári írókat hozza előtérbe, Shakespeare mellett Swiftet, Rabelais-t, Voltaire-t, Diderot-t. Ehhez járul még az is, hogy Brecht a régi kínai és latin didaktikus költészethez, a népművészet irodalmán kívüli hagyományaihoz is erős vonalmat érez, tehát olyan hagyományokhoz, amelyek számára nincs hely Lukács György realizmus-konceptiójában. Bár Lukács György mint irodalomtörténész nem becsüli le a felvilágosodott írók érdemeit, mégis Balzac fölnyit a felvilágosodás íróival szemben azonnal nyomatókusan kiemeli, vagyis éppen az „illuzorikus jó” győzelmét a „fordított tudat” fölött. Még meg is rója Balzacot, mivel ez Diderot-t nem tekinti írónak. Azonban a felvilágosodottak iránti elvont dicsőrete, akik olyan dialektikus mesterműveket hoztak létre, mint Diderot *Rameau unokaöccse*, Lukácsnál folytatás nélkül maradt. A korai forradalmi polgári írókról írt elemzése és helymeghatározása semmiképpen nem befolyásolja realizmus-konceptióját. Az az irodalmi technika, amelyet Lukács e szerzőknél talál, összeegyeztethetetlen a realizmus-módszerrel, amelyet ő Balzac és Tolsztoj nagy műveiből kifejtett.

Ha Brecht olyan írókról kezd beszélni, akik kívül állnak az ő hagyományvonalán, ha a Lukács ún. „védencei”-ről van szó, semmiképpen sem jár el olyan árnyaltan, mint a magyar irodalomtörténész. Különösen az ifjú Brecht vesz fel e költőkkel szemben gyakran egyenesen kihívó magatartást: „Nem kívánhatják tőlem — írja a húszas években, — hogy a »Varázshegy«-et megértem!... (Csupán azért ragadom ki Mannt, mert ő a sikerült típusa a művészi, hivalkodó és haszontalan könyvek burzsoá előállítójának.) Nyíltan bevallom, hogy még anyagi áldozatot is hoznék, hogy bizonyos könyvek megjelenését megakadályozzam.”

Brechtnek Thomas Mann-nal szembeni végtelen elutasító magatartását a húszas évek politikai és irodalmi helyzetével való összefüggésben kell vizsgálnunk. Ekkoriban lépett fel Thomas Mann a fiatal, forradalmilag hangolt írókkal szemben azzal a felfogással, amelyet Keyserling grófhöz írt levelében „a német konzervativizmus átszellemítésé”-nek követelményében foglalt össze. Ezt az eszmét Brecht, aki semmit nem remélt többé a régi világtól, csak gúnnyal vehette tudomásul. Ő azonban ezt a gonfolatvilágot Thomas Mann regényeiben megvalósulva látta. Brecht később olyan művekkel szemben, amelyek a XIX. századi kritikai realisták hagyományvonalát követik, sokkal békülékenyebben viselkedik. A negyvenes és ötvenes években nagyon árnyaltan értékeli. Ez például kifejezésre jut a Friedrich Woffal való beszélgetésben, amikor az arisztokratizáló színházra vonatkoztatva megállapítja, hogy „objektívizáló-pszichologizáló színház is lehet csinálni, azáltal, ha kifejezetten pszichológiai »anyagot« teszünk meg a művészi ábrázolás főtárgyává és emellett objektivitásra törekszünk.”⁵

⁵ BERLINER ENSEMBLE: Theaterarbeit. Dresden O. J., 253—254.

Azt a nagy, a Kommunista Párt által akkoriban felvetett jelszót, hogy a kulturális örökséget az antifasiszta harcban fel kell használni, Brecht jobban és hathatósabban alkalmazta, mint Lukács maga. Míg Lukács a XIX. század realistáihoz orientálódik és ezek műveiből vezeti le realizmus-koncepcióját, Brecht a tágasság és sokféleség realizmus-felfogását fejtí ki. Ő nem meghatározott példákból indul ki, amelyek nyomán realista módon lehet írni, hanem azokat a társadalmi célokat keresi, amelyek szolgálatába kell állítani a művészeti eszközöket. Nála sohasem meghatározott mintákról és példáról van szó — mert azokból igen sokkal rendelkezett, újakkal és régiekkel — hanem sokkal inkább arról, *hogyan* alkalmazza ezeket. A realista módszer Brecht számára az eszközöknek az új társadalmi célok érdekében való materialista-dialektikus alkalmazásából adódik. „A realizmus nem formai kérdés — írja Brecht 1938-ban. — A formát nem lehet egyetlen realistától (vagy a realisták egy meghatározott számától) venni, és ezt a realista formának megtenni. Ez nem realista eljárás. Ha így járunk el, oda jutunk, hogy *sem* Swift és Arisztophanész, *sem* Balzac és Tolsztoj nem voltak realisták.” Az a realizmus azonban, amely csak a múlt évszázad néhány regényének példájára vonatkozik, mivel új regényeket csak abban az esetben tárgyal Lukács, amennyiben az általa előnyben részesített hagyományvonalnak megfelelnek, a formalizmus elleni harcban maga is formalista kell hogy maradjon. Brecht ezért teljes joggal emeli ki Lukács realizmus-koncepciójának formalista jellegét. Lukács abban a paradox helyzetben van, hogy a „formalista irodalom” elleni harcban éppen a formalizmus vádját bizonyítja rá. Ezért jegyzi meg Brecht ironikusan, hogy Lukács azt ajánlja az íróknak: „Legyetek olyanok, mint Tolsztoj — gyengéi nélkül! Legyetek olyanok, mint Balzac — de mai módra.” Ha Brecht ezt írja Lukács ellen: „A realizmus nemcsak irodalmi ügy, hanem egy nagy politikai, filozófiai és gyakorlati ügy”, ez esetben azonban figyelmen kívül hagyja, hogy Lukács is realizmus-koncepciójával meghatározott filozófiai és politikai ügyet védelmez. Csak-hogy ezek különböznek a Brechtéitől. Akkoriban, a harmincas évek végén, Lukács politikai platformját még nem kizárólag realizmus-felfogásból lehetett leolvasni. Ezért hitte Brecht is, hogy Lukács utópikus, az osztályharctól elszakadt nézeteit még biztosan le fogja küzdeni.

A hagyomány-probléma egyik legfontosabb vitapontjának bizonyult a dekadenciához való viszony. A véleménykülönbségek Brecht és Lukács között ebben a kérdésben is szembeötlőek. Brecht a dekadencia problémáját egyáltalán nem toltá félre az asztalról, mégis — a hatvanas évek marxista esztétái egy részéhez hasonlóan — a triviális és giccsirodalom területére korlátozta. A dekadencia az ő szemében nem fér össze a harcos irodalommal, amelynek a feladatát ő mindenekelőtt abban látja, hogy szocialista ösztönzéseket adjon. Ebben az értelemben következetes ellenfele mindenféle dekadenciának. Lukács dekadencia-meghatározását mégis elutasítja, mert azt formalisnak és történeti-etlennek találja. Lukács egyrésztől egészen határozottan realista műveket „nagy példák”-nak tekint, másrésztől viszont egészen kifejezetten későpolgári irodalmi műveket a dekadencia prototípusainak nyilvánít. Ezen a módon állt elő a Lukács-féle dekadencia-konstelláció, amelyet Lukács James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka és Dos Passos neveivel jelöl meg. Lukács ezeknek az íróknak nem azt veti elsősorban szemükre, hogy nagy mértékben behálózta őket a kapitalista elidegenedés, hanem írásmódjukra utal, az általuk alkalmazott technikai módszerekre, mint az elidegenítés, a montázs stb. Ha ezek az írók semmi lényeges összefüggést nem is tudtak felfedezni, mégsem lett volna szabad kétségbevonni tragikus humanizmusukat, az emberre irányuló alapállásukat, amely főműveikben kifejezésre jut. Írásmódjuk nagy mértékben kísérletező. Megpróbálják az embert egy más szemszögből megragadni. Mindenesetre az ő emberábrázolásukat összeszűkítik és beárnyékolják azok a határok, amelyek azon késői polgári írók számára vannak megvonva, akik a teljes elidegenedés bilincseit nem tudják áttörni. Ha azonban a dekadenciának nem a formális, hanem a tartalmi, társadalmi meghatározásaiból indulunk ki, akkor egészen mások kerülnek a látómezőbe, mint azok, akiket Lukács az ő dekadencia-elméletében megemlít. A valódi dekadenciát sokkal inkább Stefan George, Filippo Marinetti és Gottfried Benn műveiben kell keresnünk. Azonban éppen ez a dekadens költészet nem, vagy — mint George esetében — csak nagyon mellékesen tárgya Lukács György dekadencia-elméletének. Még az ötvenes évek közepén írt *Wider den missverstandenen Realismus* c. könyvében is Lukács György dekadencia-elméletének végkövetkeztetéseit Thomas Mann és Franz Kafka szembeállításában foglalja össze, és ezt írja: „Éppen mivel a mai nap dilemmája nem a kapitalizmus és szocializmus közötti, hanem a háború és béke közötti választás; mivel a polgári értelmiség közvetlen ideológiai feladata az állandó, általánosság való rettegés, a végtetzerű félelem legyőzése, amellyel nem a szocializmus jelenlegi megvalósítása, hanem az emberiség önvédelme áll szemben, éppen ezért a polgári író az ő sajátos

dilemmáját: Franz Kafka vagy Thomas Mann? művészileg érdekes dekadencia vagy élethű kritikai realizmus? ma könnyebben tudja megválaszolni, mint ahogy ez még tegnap lehetséges volt számára.”⁶ Ehhez az ábrázoláshoz kapcsolódva jegyzi meg Roger Garaudy: „Ez a marxista esztétika legszektásabb könyve.” Igazat lehetne neki adni, ha inkább a politikai kiindulópontot, mint a Lukács-féle Kafka-értékelés valódi koncepcionális szorítóját venné figyelembe. Amikor Brecht az ötvenes években tervbe vette, hogy ismertetést ír Franz Kafkáról, az erre készített néhány sorban a következőket jegyezte fel magának Kafkáról: „Nagyon távol állok attól, hogy itt mintaképet javasoljak.” Mindama megbecsülés ellenére, amelyet Brecht Franz Kafkával szemben érzett, e költőben mégsem látta annak az irodalomnak a mintaképét, amely szeméi előtt lebegett; ennek ellenére az értelmezésmódja a Lukács Györgytől alapjaiban különbözik. Brecht abból indul ki, hogy a késői polgári irodalom jelentős művei, amint azokat Kafka, Joyce és Proust megírták, nemcsak a hanyatlás termékeinek tekinthetők. A dialektikus szemléletmód mindig szem előtt fogja tartani, hogy az irodalmi fejlődés nem tiszta kategóriákban megy végbe. Sokszor előfordul az, hogy késői polgári írók is a valóság tanulmányos mozzanatait tudják megragadni. Igen érdekes technikai megoldásokat fejlesztenek ki, amelyeket azonban saját ideológiái szemszögükből nem tudnak mindig gyümölcsözővé tenni. Fentebb már történet utalás arra, hogy e technikai eszközöket szocialista írók is alkalmazhatják, ha értenek hozzá, hogy azokat új céljaikra átfunkcionálják.

A későpolgári írók helyzetével szembeni minden történeti megértése mellett utal azonban Brecht írásmódjuk antidialektikus, mechanikus voltára. Különösképpen az absztrakt művészetet kritizálta, amely a dolgokat úgy deformálja, hogy bár a néző szemében idegeneknek tűnnek, de idegenségükben csak a teljes funkciótlanságukat szimbolizálják, míg Brecht az ő módszerével arra törekszik, hogy az elidegenedés útján a valódi létet — a dolgokat a dolgok mögött — ragadja meg. Brecht a dadaizmus és szürrealizmus képviselőinek azt veti szemére, hogy „igaz ugyan, hogy elidegenítéseket alkalmaznak, de ábrázolásaikban a tárgyak nem térnek elidegenítetttségükből vissza”.⁷ Ilyenformán a tudatosan a dolgokkal összekapcsolt érzetek közül egy sem oldódik fel, hanem csak egészen általánosnak. A művészet így többértelműségben vész el, amely az elnyomónak éppúgy szolgálatára lehet, mint az elnyomottnak. Brecht *Über gegenstandlose Malerei* c. cikkében ezt írja e kérdéssel kapcsolatban: „Például festetek valami határozatlan vöröset, és egyesek sírnak, amikor e vöröset megpillantják, mert egy rózsára gondolnak, és mások mert egy vértől elöntött, repülőbombáktól szétszaggatott gyermekre gondolnak. Feladatotok ezzel teljesítve van, színek és vonalak segítségével érzeteket hoztatok létre... Mi kommunisták másként látjuk a dolgokat, mint a kizsákmányolók és az őket kiszolgálók. Ez a mi másféle látásunk azonban a dolgoknak szól. Dolgokról van szó és nem szemekről. Ha azt akarjuk megtanítani, hogy a dolgokat másként kell látni, akkor ezt a dolgokon magukon kell megtanítani. És mi nemcsak azt akarjuk elérni, hogy egyszerűen »másként« lássanak, hanem azt, hogy egy egészen pontosan meghatározott módon lássanak, olyan módon, amely más, de nemcsak más, mint minden más mód, hanem helyes is, vagyis a dolognak megfelelő. Uralkodni akarunk a dolgokon, politikában és művészetben, nemcsak »bírálgatni« akarunk.” A Brecht-féle módszer lényege nem a dolgok pusztá elidegenítésében vagy deformálásában rejlik, hanem az arra következő lépésben: abban ti., hogyan áll elő a dolgok elidegenítése által a tiszta megismerés. Ezért fordul szembe Brecht ugyanolyan határozottan a lapos valóságábrázolással, mint azzal a művészeti deformáló eljárással, amely a dolgokat nem felismerhetővé, hanem felismerhetelenné teszi. Amikor a harmincas évek expresszionizmus-vitájában Franz Marc kék lova ellen azt a vádat hozták fel, hogy kék lovak nincsenek, Brecht ironikusan megjegyezte, hogy ő a valóság e csekély megváltoztatásában nem lát semmiféle bűncselekményt, hiszen szükség esetén a biológusok megpróbálhatják, hogy kékszíni lovakat tenyésztenek ki. Ő azonban inkább az ellen fordult, hogy Franz Marc kék lovai, amelyek több port vertek fel, mint Akhilleusz lovai, helyt kell hogy álljanak azért, hogy egy új művészeti szemléletet deklaráljunk. Nem tartotta kíváncsiat, hogy a dolgozó emberek művészi nevelés révén a kék lovak pártolóivá legyenek. Szerinte egészen más ösztönzésre van szükség, amely alkalmas lenne a művészet felébresztésére. Ezért élesen bírálja azt az absztrakt művészeti irányt, amely a dolgokat felismerhetelenné teszi. Brechtnek a tárgyaltalan festéssel kapcsolatos felfogása, amely a későpolgári művészettel való szinonimaként szerepel nála, ismételten jelentőssé teszi a különbséget a Lukács-féle realizmus-koncepcióval szemben. A már említett cikkben, az absztrakt festőkhöz

⁶ GEORG LUKÁCS: *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg, 1958. 96.

⁷ BERTOLT BRECHT: *Schriften zum Theater*, a. a. O. Bd. III. 201.

fordulva, ezt írja Brecht: „Látom, hogy képeitekből hiányzik a motívum. Nem fordulnak elő bennük felismerhető tárgyak. A szék hajlított formáját adjátok vissza, nem a széket; az ég vörösét és nem az égő házat. A vonalak és színek vegyülékét adjátok vissza, nem a dolgok vegyülékét. Meg kell hogy mondjam, hogy csodálkozom ezen, és pedig azért, mert azt mondjátok, hogy ti kommunisták vagytok, olyan emberek, akik a világ átalakításán dolgoznak, amely így nem lakható. Ha nem kommunisták lennétek, hanem az uralkodóosztály kiszolgálói, nem csodálkoznék festményeiteken. Akkor nem látszanának számomra célszerűtleneknek, hanem egyenesen logikusak lennének.”

Hogyan nyerhetünk használható tükörképeket?

A Brecht és Lukács közötti ellentétes esztétikai álláspont a valósághoz való viszonyulásukra is kiterjed. A visszatükröződési elmélettel kapcsolatos állásfoglalásban eleve a legszembevetőbbben nyilvánul meg a marxista álláspont. Brecht éppúgy, mint Lukács a lenini tükröződési elméletet vallja, úgyhogy az a benyomás alakulhat ki, mintha e kérdésben kettőjük között semmiféle nézetkülönbség nem volna. Az ellentétek azonban azonnal nyilvánvalóvá lesznek, mihielyt azirányú megnyilvánulásait vesszük vizsgálat alá, hogy milyen módon kell a valóság tükörképeit megteremteni. Brecht a *Schriften zum Theater* VII. kötetében néhány tanulságos példát ad arra, hogyan látja ő a dialektikus tükröződési folyamatot. A tükörkép, mint egy arcképvázlat esetén, maga körül még más mozgásokat és vonalakat is fel kell hogy mutasson. Hogy elképzeléseit még bővebben megmagyarázza, Brecht egy olyan ember helyzetét festi le, aki egy völgyben beszédet tart, amelyben időnként véleményét megváltoztatja, úgyhogy a visszhang az ellentmondó mondatokat egymás mellé állítja. A példák arra az ellentmondásteljes folyamatra utalnak, amely a tükröződési folyamaton belül megy végbe, és amelynek a kész irodalmi termékekben is láthatónak kell lennie. Az élő, megváltoztathatatlan ember, jegyzi meg Brecht, tükörképében „a hozzá hasonlóval nem lehet egészen azonos”, és ez történik, ha ez az ellentmondás a tükörképben ölt testet. „A tükörképek ugyanis vissza kell hogy hűződjának a tükrözött mellett, az emberekkel való együttélés mellett”, jegyzi meg Brecht a *Kleines Organon*-ban.

Lukács ismét egészen másként fogja fel e folyamatot, mert ő ezt a valósághoz való egészen más viszonyulásból kiindulva határozza meg. Arra a kérdésre, hogy mi az a valóság, amelynek az irodalmi alak a hű tükörképe kell hogy legyen, Lukács így válaszol: „Itt mindenekelőtt a válasz negatív oldala a fontos: ez a valóság nem a külvilág közvetlenül érzékelt felülete, nem az élet véletlen, pillanatnyi, esetleges jelenségei. A marxista esztétika, amikor a realizmust állítja a művészetelmélet középpontjába, ugyanakkor a legélesebb harcot indítja meg minden naturalizmus ellen, minden olyan irány ellen, mely beéri a valóság közvetlenül észlelhető felületének fotografikus visszaadásával.”⁸ Ezzel Lukács a valóság fogalmát azonnal a lényeg és jelenség viszonyára vezeti vissza. Fröschner és más Lukács-kritikusok kimutatják, hogy a valóság fogalmát Lukács Hegeltől kölcsönözte. Irodalmi tanulmányaiban Lukács mégis azt hangsúlyozza, Hegeltől továbblépve, hogy mindkét mozzanat, a lényeg és a jelenség, egyformán az objektív valóság mozzanatait. Hogy mégis milyen mértékben reked meg idealista elképzelésekben, amikor a lényeg és a jelenség dialektikájáról kezd beszélni, a következő gondolatmenet mutatja. Minden nagy művészet célja, fejtí ki Lukács: „... olyan képét adni a valóságnak, amelyben a jelenség és a lényeg, az egyedi eset és a törvény, a közvetlenség és a fogalom stb. ellentéte úgy oldódjék fel, hogy mindkettő spontán egységbe fogódjék a művészi mű közvetlen benyomásában, hogy a *felvő számára elválaszthatatlan egységet képezzen*” (Kiemelés tőlem. W. M.)⁹ Lukács hangsúlyozza a lényeg és jelenség elszakíthatatlan *egységét*. Ebben látja ő a marxista esztétika lényeges előnyét a polgári művészetfilozófiával szemben, amely számára a dialektika hiánya miatt a lényeg és a jelenség egymással mereven szembenálló antinómiák. Az ellentétességben, érvel Lukács, a polgári teoretikusok az ellentmondások dialektikus egységét nem ismerik fel. Ebben a vitában Lukácsnak csak helyeselni lehet; azonban mint gyakran, itt is az egység túlhangsúlyozása következik be az ellentmondásossággal szemben. Irodalmi tükröződési elméletének összmechanizmusában az ellentmondásosság ezen egységben belül majdnem figyelmen kívül marad. Nem a tulajdonképpeni mozgató elem — mint Brechtnél —, nem a szellemi kulcspon, hanem a legjobb esetben szónoki körítés. A marxista dialektika azonban a lényeg és a

⁸ LUKÁCS GYÖRGY: Adalékok az esztétika történetéhez. Budapest, 1953. 196.

⁹ LUKÁCS GYÖRGY: A realizmus problémái. Budapest, 1947. 28—29.

jelenség egységének ellentmondásos jellegéből indul ki. Bár Lukács távol áll attól, hogy ezt vitassa, azonban az objektív valóság e két összefüggő oldalának megnevezéseit mint az egész dialektikus folyamat szükséges okát az irodalmi tükrözésben egyáltalán nem gyümölcöszteti. Megjegyzéseiben és lapszéli glosszáiban (a *Filozófiai füzetekben*) ezt jegyzi meg Lenin e problémához: „Tulajdonképpen a dialektika annak az ellentmondásnak a tanulmányozása, amely *magában a tárgyak lényegében* rejlik: nemcsak a jelenségek múltékonyak, mozgékonyak, csupán feltételes határok által elválasztottak, hanem a dolgok *lényegei* úgyszintén.” Ezért lényeg és jelenség sohasem alkothat „szét-szakíthatatlan egységet”, mint ahogy ezt Lukács fogalmazza. Ezen az egységen belül éppen az ellentét a fontos meghatározó mozzanat.

Míg Brecht, a marxista dialektika alapvonásait követve, mindig abból indul ki, hogy a valóság e két oldala nem esik feltétlenül egybe, hanem egymástól elkülönül, Lukács abszolutizálja a lényeg és jelenség egységét. Brecht is megkívánja a műalkotásban az ellentmondásos oldalak dialektikus egységét, azonban ezzel az ellentmondás nem szűnik meg, hanem társadalmi összefüggések megismerésére szolgál.

Még akkor is, ha az egész problémakomplexum nagyon teoretikusan hat, Brecht éppúgy, mint Lukács — mindegyik a maga módján — közvetlen következtetéseket von le belőle a művészeti gyakorlat számára. Lukács a lényeg és jelenség egységéből azt következteti, hogy egy regény vagy egy dráma valódi és legmélyebb összefüggéseit csak a végén lehet leleplezni. „Hozzá tartozik felépítésük és hatásuk lényegéhez — írja Lukács —, hogy csak a befejezés adja meg a kezdet valódi és teljes magyarázatát. . . Tehát minden világnak a lényeges meghatározói, amelyet egy irodalmi mű ábrázol, a művészi egymásután következésben és fokozásban bontakoznak ki. Azonban ennek a fokozásnak a jelenség és lényeg kezdetétől fogva jelenlévő közvetlen egységén belül kell végbemennie, e fokozásnak mindkét mozzanat fokozódó konkretizálása által kell ezek egységét egyre bensőbbé és evidensebbé tenni.” Tükröződési elméletéből vezeti le Lukács az általa képviselt és egyre inkább szentesített arisztotelészi struktúráját az „organikus”, zárt és lekerekített műalkotásnak. Abban a mértékben, ahogy Lukács a lényeg és jelenség egységét abszolutizálja és a két oldal ellentmondásosságát figyelmen kívül hagyja, lemond a nagy, terjedelmes és nyitott formák adta lehetőségekről. Pedig ilyen formákat kívántak meg azok a társadalmi témák, amelyeket a szocialista írók ragadtak meg.

Brecht elképzelései a használható tükröképekről közvetlen kapcsolatban állnak elidegentési módszerével. A tükröződési folyamatban benne rejlő dialektikából fejleszt ki egy használható művészeti módszert. Brecht hangsúlyozza, hogy olyan tükröképek előállítását, amelyek arra szolgálnak, hogy a világot irányíthatóvá tegyék, a művésztől is azt követeli, hogy a megváltozott cél megvalósítására megváltoztatott, új technikát alkalmazzon.¹⁰

A tükrökép és a tükrözött közötti ellentmondásosság Brechtnél arra szolgál, hogy a magától értetődőt a felfogó számára feltűnővé tegye. „Csak e módon — írja Brecht — kerülhettek napfényre az ok és okozat törvényei.”

Ezzel rögtön érintettük is a marxista tükröződési elmélet lényeges pontját: a társadalmi összefüggések felderítését. A valóság pontos tükröképei fel kell hogy derítsék a társadalmi mechanizmus mozgástörvényeit, az okozati kapcsolatokat, hogy ezáltal az ember számára a léte fölötti uralmat megkönnyítsék. Azokat a tükröképeket, amelyek ennek az igénynek semmiféle módon nem felelnek meg, Brecht primitíveknek és gondatlanul megalkotottaknak tartotta. Utal a folyamatok mögött végbemenő folyamatokra, amelyek az ember sorsát meghatározzák, és kiemeli: „Az ábrázolás tárgya tehát az emberek közötti társadalmi kapcsolatoknak a szövedéke. Ez a fajta ábrázolás szokatlan, és nem fogható fel másként, csak ha mint nem szokatlant fogjuk fel.”

Lukács hasonlóképpen jut el az összefüggés visszatükrözéséhez, amelyet ő a lényeg és jelenség egységén keresztül próbál megvalósítani. Míg Brecht ezen egység ellentmondásosságának hangsúlyozása révén abban a helyzetben van, hogy megmutatja, milyen irányban kell a társadalmi összefüggések közötti változtatásokat végrehajtani ahhoz, hogy ezek az emberi lét könnyítésére vezessenek, Lukács módszere csak passzív visszatükröződését képes adni bizonyos meghatározott összefüggéseknek, például azt, hogy az ember akarata ellenére hogyan lesz rabja a kapitalista rendszernek. Míg Lukács módszere a társadalmi folyamat szükségességét hangsúlyozza és e módon kevés szocialista ösztönzést tesz lehetővé, Brecht módszere feltűnővé teszi a változtatási lehetőségeket, a beavatkozást. Brecht mindig szembefordult az „üres visszatükrözés” módszerével, amely csak azt engedi megmutatni, ami van, és nem rögtön azt is, ami lehetne:

¹⁰ BERTOLT BRECHT: *Schriften zum Theater*. Bd. III. Berlin, 1964. 116—117.

„Nem elég — írja Brecht a színházra vonatkozólag — ha a színháztól csak ismereteket, a valóság tanulságos tükröképeit követeljük meg. Színházunk fel kell hogy keltse a megismerési *kedvet*, a valóság megváltoztatására irányuló *tréfát* meg kell hogy szervezze. Nézőinknek nemcsak hallaniuk kell, hogyan szabadítják meg a lálcólt Prométheuszt, hanem kedvet is kell kapniuk ahhoz, hogy megszabadítsák őt.”¹¹ E módon nyilvánul meg Brecht pártossága, elkötelezettsége korának politikai harcaiban. Lukács ezzel szemben a szocialista író pártosságát csak annak a „világosságnak és érthetőségnek a szemszögéből” fogja fel, amellyel a művész anyagát csoportosítja és rendezi.

Nem-arisztotelészi művészetfelfogás az arisztotelészi struktúra ellen

Ha még magyarázatra szorulna, hogy Brecht és Lukács ellentétes esztétikai álláspontját miért emeljük ki, csak a katarzis-problémára kell utalnunk. Mindkettőjük számára kiindulópontja ez messzemenő következtetéseknek. Brecht, Arisztotelész nagy ellenfele, programszerűen úgy jelölte meg drámai művét, mint nem-arisztotelészi drámát. Ezzel szemben Lukács megpróbálja az arisztotelészi katarzis központi funkcióját megokolni az életben éppúgy, mint a művészetben.

Itt azonban mégis meg kell mondanunk, hogy mindkettőjük számára meglehetősen közbűös volt, hogy mit értett Arisztotelész katarzison. Számukra a *hatásnak* az Arisztotelész által felfedezett és először megfogalmazott mozzanata volt fontos, amelyet a műalkotás a mű befogadójában kivált. Ezért Brecht arisztotelészi álláspontja egyáltalán nem korlátozódik a drámára, hanem sokkal inkább általános esztétikai elvként kell azt felfogni. A katarzis Lukács számára is *általános* esztétikai kategória, és nemcsak a tragédiához van kötve. A katarzis számára az a nagy példaszzerű folyamat, amely véleménye szerint minden műalkotásban hasonló módon megy végbe. Ezen álláspontból kiindulva, számára a műalkotás „legbensőbb lényege”, struktúrája minden időben hasonló és változatlan. Ez a nézet annak a különbségnek a szemszögéből is fontos, amelyet Lukács forma és technika között tesz. A nagy művészet elvei nála, mint azt *A történelmi regényben* magyarázza, Shakespeare-nél ugyanazok, mint a régi görögöknél. E felfogás Lukácsnál abból a jelentőségből adódik, amelyet ő a katarzisként tulajdonít. *Esztétikájának* első kötetében a katarzis e széleskörű általánosításáról kezd beszélni: „Általános szokás az esztétikai irodalomban — fejti ki —, hogy ezt (a katarzist — W. M.) ténylegesen Arisztotelész alapvetését követve, kizárólag a tragédiára, a félelem és a részvét indulataira alkalmazták. Mi viszont azt hisszük, hogy a katarzis fogalma sokkal kiterjedtebb. Mint az esztétika összes fontos kategóriája, elsődlegesen ez sem a művészetből jött az életbe, hanem az életből származott át a művészetbe. Mivel a katarzis a társadalmi élet állandó és jelentős mozzanata volt és maradt, visszatükröződése a művészi megformálás mindig újból felhasználott motívuma, sőt mi több, a valóság esztétikai ábrázolásának formáló erői közé tartozik.”¹² Ezen a módon dolgozza ki Lukács az Arisztotelész-struktúrát, mely azután fejtegetéseiben művészeti normává emelkedik.

Makarenko: Út az életbe c. tanulmányában részletesen kifejti e felfogását. A katarzis arisztotelészi tana, mint a szenvedélyek megtisztítása, olyan örökség, amelyben a szocialista társadalom nemcsak esztétikai, hanem etikai szempontból is érdekelt kell hogy legyen. Az a katartikus alapfolyamat, amelyet az élet maga éppúgy kiválthat, mint a művészet, Lukács számára abban az explózióban, abban a morális krízisben áll, amit a befogadó átél. A befogadó egyéniségét az élet vagy a műalkotás bizonyos tényei úgy megrázzák, hogy ez a megrázkódtatás az ember megváltozását, szokásos gondolatainak és érzelmeinek a megváltozását teszi lehetővé. A késői Lukács e folyamatot a következő módon írja le: „A meghatódottságba, amelyet a befogadóból az új, a mindenkor egyedi mű kivált, közvetlenül egy negatív kísérő érzés vegyül: a befogadó sajnálja, sőt valamiképpen szégyenli is, hogy a valóságban, a saját életében nem vett észre valamit, ami olyan »természetesen« kínálkozik az ábrázolásban. Azt hisszük, nem kell már részletesen kifejtenünk, hogy ez a szembeállítás a világ előzetes fetiszizált szemléletét és ennek a műalkotásban kialakult defetiszizált kép segítségével történő szétrombolását, a szubjektivitásnak a megrázkódtatásban megnyilvánuló önkritikáját tartalmazza. Rilke egyik versében egy archaikus Apollón-torzó ír le. A költemény — eddig fejtegetésünkkel teljesen megegyezően — abban csúcsosodik ki, hogy a szobor felszólítja a

¹¹ BERTOLT BRECHT: *Schriften zum Theater*. Bd. VII. Berlin, 1964. 76.

¹² LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. I. köt. Budapest, 1965. 752.

nézőt: „Változtasd meg életedet!”¹³ Más alkalommal, a Makarenko-tanulmányban, Lukács még hozzáteszi, hogy az osztálytársadalomban a társadalom tagjainak erkölcsi krízisei többé vagy kevésbé ál-katarzis útján „oldódnak fel”. És itt nagyon helyesen és tanulságosan fejti ki, hogy olyan későpolgári elméletek, mint például a mélylélektan, a szükségszerű nyílt összeütközést magánjellegűvé, teljesen egyénivé alakítják. A szenvedélyek megtisztulása az osztálytársadalomban természetesen a reá nézve sajátos szinten megy végbe. Csak a szocialista viszonyok között állnak elő az explóziók nem mindig spontánul, vagy ha spontánul keletkeztek, tudatosan lehet őket végigvinni. A szocialista társadalomban az ellentétet a legnagyobb élességgel ki lehet bontakoztatni anélkül, hogy ezáltal a tragikus-katasztrofális kifejelet szükségszerű vagy akár tipikus lenne. Így Lukács az explóziós módszerben olyan eljárást lát, amellyel olyan hatást lehet elérni, amely a katartikus „Ismerd meg önmagad”-hoz vezet.

„A katarzis tehát az ember lényegére irányul”, írja a magyar irodalomtudós.¹⁴ E látszólag problémamentes mondatban kulminál állásfoglalásának idealizmusa, és a Brechtel való ellentét itt kerül leplezetlenül napfényre. Mert bármennyire is hangsúlyozza Lukács, hogy a katarzis csak egy bizonyos társadalmi-történeti konkrét helyzetben lehet hatásos, mégis egész eljárása az ember belső etikai megváltoztatására van felépítve, nem pedig a társadalom megváltoztatására. Az ember „egyfajta szegyenérzetből kifolyólag” a műalkotásban fel kell hogy fedezzen valamit, amit a valóságban nem talált meg, és ami arra ösztönzi őt, hogy változtassa meg életét. Az előtérben nem a társadalom megváltoztatása és a gazdasági létfeltételek irányítása áll, amelyeken belül az ember megváltozása végbemegy, hanem az egyén, „a jónak és rossznak” idealista módon felfogott dialektikáján belül. A késői Lukács szükségét érzi annak, hogy megmagyarázza, hogy katarzis-elméletében miért mindig az *élet* kritikájáról és nem a társadalom kritikájáról beszél. És ha itt e fogalmakat „majdnem azonos jelentésű”-nek mondja is, ez csak filozófiai álláspontjából kiindulva érthető meg. Továbbá felhossa Lukács, hogy az élet bizonyos oldalai és jelenségei lehetnek megrázó hatásúak anélkül, hogy akár a befogadó, akár a létrehozó számára a valódi szociális, társadalmi alap tudatossá válna.

Ebben van az egész ellentét Brechtel, aki olyan művészeti módszert fejlesztett ki, amely lehetővé teszi számára, hogy éppen ezt a mozzanatot kiemelje. Arisztotelész katarziszt misztikus folyamatnak tartja, amely teljesen szabad, kritikus, a nehézségek tisztán földi, társadalmi megoldására alapozott magatartást nem tesz lehetővé. Nincs itt módunkban kifejezteni, hogy Brecht Arisztotelész-polémiájában e kategória történeti fejlődésével szemben mennyire jár el igazságosan. E kérdésben inkább az ellentétes állásfoglalás érdekel bennünket, és ama indítók, amelyek ehhez vezettek. Brecht számára a katarzis nem alap, mert a katarzis a műalkotás felépítését és hatását túlságosan egyszerűlűn az egyén „belső világára” építi fel. Mechanizmusa az „Ismerd meg önmagad!”-ra céloz, nem a társadalmi összefüggések megismerésére, a társadalmi okozati összefüggésre. Lukács elmélete még bizonyosan semmi bizonyítékot nem szolgáltat arra nézve, hogy az arisztotelészi katarzist nem lehet átvenni anélkül, hogy az idealizmus és a szubjektívizmus vádjának tennék ki magunkat, mivel szocialista költők építették már fel műveiket a katartikus hatásra anélkül, hogy az idealizmus bűnébe estek volna. Az sem szükséges, hogy itt az anyag, a mese és a katarzis viszonyáról bővebb magyarázatot adjunk.

Az arisztotelészi katartikus hatás Brecht szerint elsősorban beleélést jelent; mivel a szenvedélyek megtisztulása sajátos lélektani aktus, éppen a beleélés alapján következik be. Ezzel ellentétben Brecht olyan technikát fejlesztett ki, amely meg kell hogy akadályozza a mindenkor befogadó azonosulását a hőssel. A nézőket és az olvasókat különböző eszközökkel és eljárásokkal — például az elidegenítés útján — arra ösztönzi, hogy a folyamatokat kritikusan figyeljék. Nem szabad, hogy úgy vessék bele magukat a történetbe, mint egy folyóba, hanem mindig legyen lehetőségük rá, hogy ítéletükkel közbelépjenek. Brecht új dramaturgiai technikája arra céloz, hogy a társadalmi folyamatokat megváltoztathatóknak mutassa be, és elvegye azok örök és magától értetődő voltának hamis látszatát. Ez a kritika-igényes alakító-művészet semmiképpen nem gátolja az alakok életszerűségét, nem zár ki nagy érzésbeli hatásokat, mint ezt Lukács tévesen felteszi. Ha Brecht módszerével kritikai távolságot teremt az ábrázolt folyamatokkal szemben, ez nem jelenti azt, hogy a költő minden beleérzést száműzve akarna látni. Az ő célja inkább a dialektikus alkalmazás. Pozitív folyamatokba teljesen beleélheti magát a néző, mégha nem is kizárólagosan és abszolút módon. Brecht módszere nemcsak

¹³ i. m. 758.

¹⁴ i. m. II. köt. 805.

a távolságtartáson múlik, hanem a távolság és a beleérzés dialektikáján. És itt mindig a társadalmi tartalomtól és a szándékolt hatástól függ, hogy melyik elemet használja fel.

Ha a Lukács-féle fejtegetések betűjét és nem szellemét kísérik figyelemmel, akkor Lukács hasonlóképpen, sőt még Brechten messze túlmenően is, a beleélés-elmélet tudatos ellenfelének bizonyul. Az ő ellentétessége azonban a későpolgári művészetelméletekre korlátozódik, mint például Theodor Lippsére, aki a pszichológiai impresszionizmus igazolását tűzi ki céljául. Az a sajátos lelki aktus, amely a katarzisból indul ki, és amelyet Brecht mint beleélést ír le, Lukács számára nem beleélés, hanem *utánélés*. Egy mozdony „türelmetlensége”, jegyzi meg Lukács ironikusan, felfogható beleélésként, azonban az igazi katarziszfolyamat soha. A késői Lukács ezt írja Brecht ellen fordulva: „Beleélhetjük magunkat olyasvalamibe, amelynek objektív lényege teljesen ismeretlen vagy közönyös a számunkra, de a nyilvánvaló realitással vagy helyes ábrázolással szemben csak olyan utánélésre készíthetnek minket, amely magában foglalja annak a tudatát is, hogy nem szubjektivitásunkról, hanem egy ettől független világról van szó.”¹⁵ Ebben áll szerinte az *utánélés* sajátossága a nyárspolgári beleélés-elmélettel szemben. A katartikus hatás minden „beleélés” legtisztább ellentéte. Brecht szenvedélyes polémiaja a beleélés ellen éppen erre a modern előítéletre alapoz, amely őt aztán az elidegenítési hatás „tévútra vivő koncepciójához” vezette.

Csak a hatvanas években foglal állást Lukács Brecht elidegenítési módszerével kapcsolatban. Ezt elég részletesen teszi ahhoz képest, hogy Brecht műveivel szemben egyébként tartózkodó magatartást tanúsított. Mégsem kellett volna megjegyeznie, hogy itt egyfajta ellentérvetetről van szó az ő művészi tipizálási folyamatáról adott leírásával szemben, mert különben nem juthatott volna a brechti módszer annyira eklatáns félremagyarázásához.

Itt mindjárt szükséges, hogy röviden vázoljuk, mit ért Brecht elidegenítésen. Brechtnek az a célja, hogy a mindennapos dolgokat feltűnővé tegye, hogy ezáltal az a szemlélő látópontjába kerüljön, és hogy e szemlélő csodálkozzon és azt kérdezze, hogy nem lehetne-e mindez másként. A valósághoz úgy viszonyulni, mintha már ismernénk azt, Brecht szemében végzetes tévedésnek tűnt. Ezért olyan ábrázolásmódot fejlesztett ki, amely a folyamatok magától értetődő, ismerős és megvilágosító mozzanatát elveszi. A dolgokról az ismertség bélyegét el kellett venni. Az ismertet valami idegenként — elidegenítettként — kellett kezelni, hogy a még észre nem vett, a változás lehetőségét a már ismerten felismerhessük. A *Kleines Organon* 42. tézisében Brecht szabatos definícióját adja az elidegenítési effektusnak: „Az elidegenítő tükrözés olyan, ami a tárgy felismerését lehetővé teszi ugyan, ugyanakkor azonban idegennek is mutatja azt.” A nézőnek egy folyamat így-léte és nem-így-léte is szem előtt kell hogy legyen, hogy ezen a módon a változtatás lehetőségeibe behatolhasson. Ez azonban megköveteli, hogy a folyamatokat mint történeti, egy meghatározott társadalmi rendhez tartozó jelenségeket fogjuk fel. Az elidegenítés arra irányul, hogy azt a tévedést szétzúzza, hogy az emberi kapcsolatban örök, természetadta viszonyok léteznek. Ez a módszer feltűnővé teszi az ellentmondásokat és azok legyőzésének módozatait, amelyeket az egyes ember nem érhet el, mivel az ellentmondások okai és alapjai nem őbenne vannak, hanem a társadalom érhet el, a harc, amely ebben folyik.

Brecht elleni polémiajában Lukács kifejti, hogy Brecht az elidegenítési effektussal nyitott kapukat döngtet. A régi dráma a nézőben elidegenítés nélkül is nemcsak csodálkozást keltett, hanem az ellentmondások ábrázolása által mélyen meg is rázza őket. Brecht ezt bizonyára nem vonta kétségbe. Azonban ezzel még nem mondott el mindent az elidegenítési módszer ellen. Az ő célja éppen az, hogy bizonyos, nehezen felismerhető társadalmi jelenségeket, amelyek a kapitalista társadalom emberének „természetévé” lettek, feltűnővé tegyen, olyan összefüggésekbe állítsa őket, amelyek a társadalmi beavatkozást észrevehetővé teszik. Éppen ezt nem tudta nyújtani a régi dráma, nem csupán az elidegenítést nem, amit Brecht nemcsak sajátmagának tart fenn, mint ezt Lukács feltételezni látszik. Lukács nem ismeri el, hogy Brecht elidegenítési módszere a dialektikus materializmus alapján áll, és így egészen új lehetőségeket nyújt. A késői Lukács éppoly kevésbé érti meg Brechtet, mint a harmincas évek Lukácsa. A különbség csak abban van, hogy a formalistát, akit régebben Brechtben látott, „akarata ellenére való realistává” lépteti elő, aki az elidegenítési effektus ellenére nagy műveket hozott létre. A brechti művészeti felfogás teljes félreismerésével elismeri, hogy a költő „megmaradt a katarzisz lényegénél”. „Minden szöges ellentét mellett is a rilkei »Változtasd

¹⁵ LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. II. köt. Budapest, 1965. 172.

meg életedet» Brecht művészi szándékának is axiómája.¹⁶ Még a polgári teoretikusok sem hamisíthatták volna meg jobban Brechtet, mint amilyen alapvetően itt a marxista Lukács félreértette. Az a korlát, amit Lukács szemlélete Brecht köré von, nem annyira esztétikai, mint inkább világnézeti-politikai természetű. Mégis nincs minden tragikum nélkül, hogy egy olyan ember, aki beszűkülő koncepciója ellenére olyan sok szellemes dolgot írt az irodalomról, az új korszak szocialista klasszikusáról és legnagyobb drámaírójáról egyetlen okos szót sem tudott mondani.

Brecht elidegenítési elméletének ellendarabja Lukácsnak a tipizálási folyamatról írt elemzése, amelyet összes művein belül ismételtelen megtalálunk. Ezt a problémakört sem tudjuk itt részletesen elemezni, még kevésbé annak történeti fejlődését egészen a hatvanas évekig követni. Míg Brecht az ő módszerét a polgári művészeti felfogással való közvetlen vitában fejlesztette ki, Lukács fejtegetéseiben az tűnik fel, hogy a kritikai realizmus és a szocialista realizmus tipizálásában semmi lényeges különbséget nem lát. Lukács a realisták elé „kettős feladatot” állít, amelyet *A realizmus problémái* c. könyvében a következőképpen ír le: „Minden jelentős realista a maga élményanyagát dolgozza fel — az absztrakció eszközeivel is, — hogy az objektív valóság törvényszerűségeihez, a társadalmi valóság mélyebben fekvő, elrejtett, közvetített, közvetlenül nem észlelhető összefüggéseire eljusson. Mivel ezek az összefüggések nem fekszenek közvetlenül a felületen, mivel ezek a törvényszerűségek összefonódtak, nagyon egyenetlenül, pusztán tendenciájukban érvényesülnek, azért adódik a jelentős realista számára egy roppant, művészileg és világnézetiileg kettős munka: hogy először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket; másodszor pedig, ettől elválaszthatatlanul, művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az összefüggéseket felfedte, — megszüntesse az absztrahálást. E kettős munka által új, teremtetlen közvetített közvetlenség áll elő, az élet művészileg ábrázolt felülete, amely, noha minden mozzanatában világosan állítási engeket a lényeg (ami magának az életnek közvetlenségében nem történik meg), mégis úgy jelenik meg, mint az élet közvetlensége, felülete.”¹⁷

E fejtegetésekből már látható Lukács hozzáállása az absztrakcióhoz és az a szerep is, amelyet ő annak a művészi alkotásfolyamatban szán. Az absztrakció elleni polémiaja fontos oszlopa realizmus-koncepciójának. Ez jól kiszolgálja őt a XIX. század nagy irodalmi műformáinak előnyben részesítésekor éppúgy, mint az összes modern irányzat és technikai újítás elutasítása esetén. Emellett kritikája nagy részben jogosult. Így ha olyan polgári elméletek ellen irányul, melyekben az absztrakció arra szolgál, hogy mindenféle társadalmi körülménytől „elvonatkoztasson”. Wilhelm Worringer ismert könyve, az *Absztrakció és belelés* elleni kifogásait csak helyeselni lehet, mert Worringer absztrakció-fogalmával egy olyan világ- és művészetfelfogást hoz létre, amely a reneszánsz óta megtett egész művészeti fejlődést aláértékeli. Azonban Lukács előtt teljesen ismeretlenek azok a megoldási javaslatok, amelyek marxista részről, például Brecht részéről vetődtek fel, aki azokat a társadalmi okozati komplexum felderítésére használja fel. Ennek az az alapja, hogy Lukács az absztrakciót egy egészen meghatározott feszültségi viszonyon belül ragadja meg, amely az ő alapstruktúrájában mechanikus, még akkor is, ha ő maga azt dialektikusnak tartja. A realizmus elé állított „kettős feladat”-on belül Lukács rögtön helyesli az absztrakció szerepét, amely nélkül végső soron semmiféle tipizálás nem lehetséges. Az absztrakció, fejti ki Lukács, a művésznek alkotói folyamatában arra szolgál, hogy a felületet átússe, hogy ezáltal az objektív valóságot, a társadalmi összefüggéseket láthatóvá tegye. E pontra Brecht is eljut. Ekkor azonban behozza Lukács a *közvetlenség* kategóriáját, amellyel az absztrakciót újra megszünteti. Nem kérdéses, hogy az absztrakciót egy dialektikus viszonyon belül kell felfogni, mert annak önmagában való, abszolút alkalmazása a realista ábrázolást akadályozná. Azonban Lukács nem arra használja fel azt, hogy a befogadó számára feltűnővé váljon, hol kell a társadalmi beavatkozásnak bekövetkeznie. Lukács „kettős feladat”-a, amelyet a realisták elé állít, nem dialektikus folyamat a tagadás tagadásának értelmében, amely az absztrakciót egy magasabb fokon „feloldja”, hanem egyszerű mechanikus egymásután. A „kettős feladat” nála arra szolgál, hogy az összes kidolgozott társadalmi összefüggést a közvetlenség fátylával újra befedje. A közvetlenség számára a külső jelenségekben való gazlagnak, az egyéni összefüggések sokrétűségének, az empirikus szuperponálásnak a kifejezése. E módon alkotja meg Lukács a maga számára az elméleti alapot „a realista ábrázolásmód” iránti követelményéhez. Ezzel lényeges kritériummá válik az „organikus

¹⁶ LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága. I. köt. Budapest, 1965. 765.

¹⁷ LUKÁCS GYÖRGY: A realizmus problémái. Budapest, 1947. 296—297.

meseszövé", amely az egyéni sors komplikált lélektani összekapcsolása által jön létre. Lukács tipizálási eljárása úgy van megalkotva, hogy az új irodalmi eszközök, mint a montázs, parabola, elidegenítés, mesemegszakítás és mások, semmi helyet nem kapnak benne, és mint idegen testek, mint antirealista elemek jelennek meg.

Új művészeti eszközök kipróbálása és alkalmazása

Amikor Lukács a montázsról kezd beszélni, különben olyan kiegyensúlyozott és elemző dikciója rögtön vádlóvá és elvivé válik. A montázstechnika az ő szemében a modern művész bűnbeesése. Ez mégis csak a színönimája annak a sok más technikának, amely az utolsó félszázadban fejlődött ki. *A történelmi regény* c. könyvében ezt írja: „Az így létrejött montázs az empiriának még arról a felületes, nyelvi és hangulati feldolgozásáról is lemond, amelyet a régebbi naturalizmus még feladatának tekintett; másrészt a montázs egyúttal a formalizmus csúcspontja, mert a részletek összekapcsolásának az emberek és sorsok objektív belső dialektikájához már egyáltalán semmi köze és az »eredeti« elrendezést is csak kívülről adja hozzájuk.”¹⁸ Nem véletlen, hogy Lukács első kifogása a montázs ellen, mégha ezt egy egészen határozott alaptendencia keretében teszi is, rögtön a „nyelvi-hangulati empiria”-ról való lemondásra utal, mivel csak ez lehet a tipizálási folyamattal és ama szereppel kapcsolatos elképzelésének logikus következménye, amelyet ebben a közvetlenség kategóriája játszik. Az új ábrázolási eszközök elutasításánál más alkalommal Lukács Friedrich Engelst is koronatanúnak hívja az „absztrakt tényirodalom” és a montázs használhatatlanságára. Friedrich Engelsnek egy Karl Beckhez írott kritikájából vezeti le azután az ő „organikus elbeszélés”-teóriájának marxista alapját. Amikor Ilja Ehrenburg az I. Szovjet Írókongresszuson kinyilvánította a szocialista művészek nagy érdeklődését a riportáza, gyorsírt feljegyzések, jelentések, jegyzőkönyvek és naplók iránt, Lukács ezt a végkövetkeztetést vonta le: „Pontosan ez Dos Passos stílusának leírása Sinclair Lewisnél.”¹⁹ Dos Passos néhány más mellett azokhoz az írókhoz tartozik, akiket — mint ezt Brecht mondani szokta — Lukács a sarokba állít. Az a reakciós út, amelyre Dos Passos a harmincas évek végén lépett, még nem bizonyíték az általa alkalmazott montázstechnika alkalmazhatatlansága mellett, és éppen Lukács György álláspontjából nem, aki reakciós világnézetből is tudott realizmust vezetni. Brechtnek egyáltalán nem célja, hogy megvédje Dos Passos stílusát. Ezért jelenti ki ekkoriban: „Semmi okom sincs rá, hogy tűzön-vízen át propagáljam Dos Passos montázstechnikáját.” Ami a fontos volt, az az új lehetőségek realista felhasználása. A jelszó az kellett hogy legyen, hogy nem Dos Passos mögött visszafelé, hanem Dos Passoson keresztül előre. Az új témák és az új társadalmi célok más meseszövést és figura-felépítést követeltek, mint amit Balzac és Tolsztoj alakítottak ki. Lukács megnevezése nélkül, de mégis ellene irányozva, Brecht a 30-as években keserűen ezt írja: „Ha bizonyos emberek új formákat vesznek észre, vádlóan felülvölnék: »Formalizmus!«, azonban ők maguk a legrosszabb formalisták, a régi formák imádói mindenáron, olyan emberek, akik csak a formákat veszik figyelembe, csak rájuk figyelnek és ezeket teszik meg kutatásuk tárgyává.”²⁰ Ezzel szemben már a húszas és harmincas évek munkásszínjátzó-csoportjai megmutatták, milyen mértékben válhat a montázs nagy politikai és társadalmi ellentétek gyakorlati ügyévé.

A realista forma Brecht számára elsősorban a valóság és nem az esztétika kérdésén múlik. Az ő számára nem a tapasztalati világ, a valódi dolgok leírása volt a fontos, hanem az, hogy a dolgok milyen módon valódiak. Az irodalmi formák és technikai eszközök megválasztása az ő számára az osztályharc követelményeinek van alárendelve. Ezért találjuk meg e költő összes művei között a legkülönbözőbb műfajokat és formákat, a tanulmányt, a krónikát, a történelmi drámát, a parabolát, arisztotelészi és nem-arisztotelészi technikát. Számára a formák nem „önmagukban” realisták vagy nem realisták, hanem csak akkor válnak azokká, ha egy bizonyos célra irányozva, egy meghatározott témához használják fel őket. „Aki a realizmust nem tisztán formai alapon határozza meg (vagyis mint olyat, amit a 90-es évek körül a polgári regény területén realizmuson értek) — írja Brecht —, az minden lehetőt felhozhat az elbeszélés olyan technikai eszközei ellen, mint a montázs, a belső monológ vagy az elidegenítés, csakhogy mindezt

¹⁸ LUKÁCS GYÖRGY: *A történelmi regény*. Budapest, 1947. 214.

¹⁹ LUKÁCS GYÖRGY: *A realizmus problémái*. Budapest, 1948. 279.

²⁰ BERTOLT BRECHT: *Schriften zum Theater*, Bd. III. Berlin und Weimar, 1964.

nem a realizmus álláspontjából kiindulva. Természetesen lehetséges olyan belső monológ, amely formalistának mondható, azonban olyan is, amely realista, és a montázssal lehet . . . a világot tévesen ábrázolni és helyesen is, ez nem kétséges. A tisztán formai kérdéseknél nem szabad túlságosan meggondolatlanul a marxizmus nevében beszélni. Ez nem marxista eljárás.” Brecht nem az újdonság kedvéért fordult az új formákhoz, hanem azért, mert számára a régiéket, mint ahogy ő maga mondja, a harcban akadályt jelentettek. Őt semmi-féle elméleti nyilatkozat nem nyugtatta meg, amely nem szolgálta a nagy osztály-harcokat.

A realizmus-meghatározás

Bár Lukács György mindig a szocialista realizmus hívének vallotta magát, nagy-terjedelmű életművének egyetlen helyén sem adja e módszer használható meghatározását. E tényt bizonyára nemcsak e tudósnak a meghatározások iránti tiszteletére vezethetjük vissza. Az ő realizmus-fogalma a XIX. század nagy realistáira volt szabva, akiknek az ábrázolásmódját megpróbálta használhatóvá tenni a szocialista író számára. És itt elmosódik a határ a szocialista és a kritikai realizmus között. Ahol Lukács kimerítő meghatározást próbál adni, mint *Balzac*, *Stendhal*, *Zola* c. tanulmánykötetében, mindig a kritikai realizmus a kiindulópont. Ott ezt írja: „A realizmus felismerése annak, hogy a költői alkotás sem nem halott átlag, ahogy azt a naturalizmus hiszi, sem pedig önmagát felbomlasztó, a semmibe foszló egyéni elv, az egyszerűnek, a soha nem ismétlődőnek mechanikusan túlélezett végigvitele. A realista irodalomfelfogás központi kategóriája és kritériuma: a típus, úgy a jellemeket, mint a helyzeteket illetőleg az általánost és az individualist szervesen összefogó sajátos szintézis. A típust típusá nem átlagossága, de nem is pusztá, bármennyire elmélyített egyéni volta teszi, hanem az, hogy benne összefutnak, összefonódnak valamely történelmi szakasz összes emberileg és társadalmilag lényeges meghatározó mozzanatait; hogy a típusteremtés ezeket a mozzanatokat legmagasabb fejlettségi fokukon, a bennük rejlő lehetőségek végső kibontakozásában adja, végletek végletes ábrázolásában, mely az ember és a kor teljességének csúcseit és határait egyaránt konkretizálja.”²¹

Brecht, aki mindig használható realizmus-meghatározásra törekedett, Lukácssal ellentétben az új társadalmi feltételeket emeli ki, amelyekkel szemben a szocialista írónak igazságosan kell eljárnia. Az 50-es években Brecht a szocialista realizmussal kapcsolatos gondolatait tíz munkatézisben foglalta össze. Ezek bizonyos fókig a Brecht—Lukács-vita végpontját jelentik. Brechtnek ez áll: „Hogy mi a szocialista realizmus, azt nem lehet egyszerűen meglevő művekről és ábrázolásmódokról leolvasni. A kritérium nem az kell hogy legyen, hogy vajon egy mű vagy egy ábrázolás más olyan művekhez vagy ábrázolásokhoz hasonlít-e, amelyeket a realizmushoz sorolnak, hanem hogy szocialista és realista-e:

1. A realista művészet harcos művészet. Harcol a valóság hamis felfogása és olyan impulzusok ellen, amelyek az emberiség valódi érdekeivel ellentétesek. Helyes nézeteket tesz lehetővé és erősíti az alkotó impulzusokat.

2. A realista művek hangsúlyozzák az ésszerűt, a »földi«-t, a tágabb értelemben tipikusait (a történetileg jelentőset).

3. A realista művészek hangsúlyozzák a *kialakulás és elmúlás* mozzanatát. Minden művükben történetileg gondolkoznak.

4. A realista művészek az emberekben és viszonyaikban meglevő *ellentmondásokat* egymással szembeállítva ábrázolják, és megmutatják azokat a feltételeket, amelyek között ezek kialakulnak.

5. A realista művészek érdekelve vannak az emberekben és a viszonyaikban bekövetkező *változásokban*, az állandókban és az ugrásszerűekben, amelyekbe az állandók átmennek.

6. A realista művészek az eszmék erejét és az eszmék anyagi alapját ábrázolják.

7. A szocialista realista művészek *humánusnak*, azaz emberbarátok, és úgy ábrázolják az emberek közötti kapcsolatokat, hogy a szocialista impulzusok erősödjenek. Ezek a társadalmi mechanizmusba való gyakorlati bepillantás által erősödnek és áltálal, hogy ezek — az impulzusok — élvezetekké válnak.

8. A szocialista realista művészek realista beállítottságuk nemcsak témáikkal, hanem közönségükkel szemben is.

²¹ LUKÁCS GYÖRGY: *Balzac, Stendhal, Zola*. Budapest, 1945. 14—15.

9. A szocialista realista művészek figyelembe veszik közönségük képzettségi fokát és osztályhovatartozását éppúgy, mint az osztályharcok állását.

10. A szocialista realista művészek a valóságot a dolgozó rétegek és a velük szövetséges, a szocializmussal tartó értelmiségiek szemszögéből ábrázolják.

(*Sinn und Form*, 1967. 1. sz. 235–269.)

WILHELM GIRNUS: AZ ESZTÉTIKUM SZEPLŐTELEN FOGANTATÁSÁRÓL

(*Megjegyzések Lukács György esztétikájához*)

A filozófiaprofesszor az esztétikumot (miként a tudományos gondolkodást is) a „hétköznapi” származtatja, s ezt a szó kettős értelmében teszi: →keletkezni; de abban az értelemben is, hogy →az eredeti szférából kinőni és az eredetszférával szembeni dialektikus harcban fejlődni. Kiemelkedő gondolat. Sőt, kitűnő. Sőt, a tudományos vizsgálathoz elvileg talán valamennyi alapvető esztétikai kategóriát a társadalom általános életfolyamatából kellene kifejlesztenie, vagy legalábbis csiráikat ebből kellene származtatnia. Amilyen ragyogó lehetne egyébként ez a kezdeményezés, Lukácsnál olyan mértékben válik az esztétikumról alkotott koncepció valamennyi kérdéses mozzanatának kiindulópontjává. Végül az egész koncepciót kérdésessé teszi.

Ennek nagyon egyszerű és világos oka van. Lukács „hétköznapi” fogalma keresztül-kasul amorfi, eklektikus, elmosódott. Hegeltől megtanultuk, hogy egyetlen kategória sem a tulajdonságok minőség nélküli összege, hanem megvan a meghatározó magja, gravitációs központja, megvannak a strukturális organizáció-dimenziói. Lukács „hétköznapi” fogalmának nincs ilyen középpontja. Egyszerűen azonos az átlagpolgár élettevékenységeinek összegével (Lukács az „átlagpolgár” kifejezést nem használja, azonban impliciten adódik a kategória használati módjából), *in specie* a legáltalánosabb értelemben vett gyakorlati étellel, s ellentétben áll ennek magasabbrendű, elméleti-ideális „objektívációival” (a művészettel, a tudománnyal). Egyszóval, „hétköznapi” fogalma elejétől végéig kritikátlan és differenciálatlan. Hétköznapi — ez az egyszerű életfunkciók betöltésének örök egyformasága, a rutin, a tudattalan életpraxis (cselekvés anélkül, hogy tudatunkat különösekké ráirányítanánk), evés, ivás, játék, szórakozás, plusz a házi sütésű elme elégedhetetlen járandósága; röviden: az, amit a házi sütésű elme maga is spontán fel tud fogni tiszta hétköznapiságként. Ez, hogy a Lukács számára módfelett becses hegeli nyelven szóljunk, a *rossz* hétköznapi. Ezzel a hétköznapi léttel állna aztán szemben az esztétikai és a tudományos magatartásmód.

Ha nem tévedünk, a leghétköznapiabb (felsőfok!) mégiscsak az, ami objektíve a homo sapiens napi élettevékenységének lényegi tartalmát jelenti és kényszerítő erővel feltételezi annak reprodukcióját; — ha ez az egész nem családás, úgy ez lenne még az ember nembeli jegye is — mert az alvás, az evés, a párzás tevékenységét az állatok is kénytelenek végezni — s ha jól emlékszem, Marx éppen ebben látta a döntő nembeli jegyet (még hozzá korai írásaiban! Hurrá!): „A produktív élet azonban a nembeli élet. Ez az életet teremtő élet. Egy nem egész jellegű élettevékenységének módja határozza meg, s a szabad, tudatos tevékenység az ember nembeli jellegzetessége. Egy tárgyi világ gyakorlati létrehozása, a szervetlen természet megmunkálása a fedezete az embernek mint tudatos nembeli lénynek, azaz mint olyan lénynek, amely a nemhez mint saját lényegéhez, vagy önmagához mint nembeli lényhez viszonyul.”

Egy félig már tudományos „hétköznapi”-fogalom számára, melynek struktúrája minden diffúz sokfélesége ellenére is rendelkezik organizáló középponttal, meghatározó lenne tehát az, amit a homo sapiensnek mint homo sapiensnek naponta tennie kell (ami megkülönbözteti minden más lénytől), hogy életfolyamatát mint homo sapiens fenntartsa. S az ember nembeli természetének ez a központi szférája, a hétköznapi megvalósítás és tárgyiasítás szférája éppen semmi más, mint az anyagi termelés, a produktív élettevékenység szférája, vagy, hogy összetetlalkozzunk Lukácsal, aki állandóan a legmesszebbmenő általánosításokat keresgéli, a világ materiális megváltoztatása az ember által. Lukács idézi ugyan Marxot — mindenestre nagyon későn (II. 619/20.) —: csak a munka teszi az embert emberré; ebből azonban nem fejleszti ki esztétikájának döntő axiómáit és tételeit. Lukács az esztétikumot nem a világ (a természet és a társadalom) ember által történő megváltoztatásának integráns elemeként fogja fel, egyoldalú fáradozása inkább arra irányul, hogy az esztétikumot „kiemelje”, „elválassza” ettől a folyamattól.

(I. 239., 242., 578.) A társadalmi munkamegosztás fejlődése természetesen egyes művészi termeléságazatok viszonylagos önállósulásához vezet. Nevetséges lenne ezt vitatni. Lukács ezt a korlátozott történelmi differenciálódási folyamatot azonosítja általában az esztétikum keletkezésével és fejlődésével. Ezzel nemcsak Schiller mögé megy vissza, aki már jenai székfoglalójában feltárta ennek a szétválásnak és szembehelyeződésnek viszonylagos, történeti jellegét, hanem mindennek tetejébe az emberi objektívációs formákat rangsoroló renszerében a művészetet és a tudományt a „hétköznapi” gyakorlat fölé helyezi, ezáltal az ember nembeli képességeinek a materiális termelőerők alakjában történő tárgyasítása („objektívációja”) fölé stb.; „az ember magatartásmódja” állítólag a művészetben és a tudományban éri el „objektívációjának legmagasabb fokát”. (I. 71.) Egyértelműen megmutatkozik, hogy Lukács nemcsak totálisan összetöri az emberi életfolyamat valóságos teremtése, illetve reprodukciója és a művészi-esztétikai produkciófolyamat közötti vonatkozásokat, hanem egész egyszerűen a fejük tetejére állítja őket: egy részrendszer (a világ művészi reprodukciója) olyan szerepre tart igényt az összrendszerben (a társadalmi életfolyamatban) mint a gyomor Menenius Agrippa ismert meséjében! Nemcsak az ebben az értelemellenes, hogy az ember szellemi tevékenysége a gyakorlati tevékenység fölé van helyezve, hanem az is, hogy a probléma általában egy rangsor aspektusában van beleygőmösözőlve, miközben a valóságban itt éppen a kölcsönhatás jelenségéről és annak objektív alapjáról van szó. S hová vezet ez a vak intellektualizmus, — mert itt a társadalom szellemi tevékenységének misztifikálásáról van szó? Nos, éppen a már említett állításhoz, miszerint az esztétikum „az emberiség öntudatának legadekvátabb formában történő megnyilvánulása” (I. 614.) és „a művészet az emberiség öntudatának legalkalmasabb és legmagasabb megnyilvánulási módja” (I. 616.); az esztétikum a lukácsi értelemben, mely büszkén önállósította magát az átlagember rongyos hétköznapi gyakorlatával szemben, s ezáltal a legmagasabb „objektívációs formává” emelkedett. Az emberi nem öntudata tehát nem általában a termelő munkában, hanem csak a *művészi* produktív munkában, és pedig annak specifikus, ideális formájában, a visszatükrözésben objektíválódik. — Szeretnénk finomak, együttérzők, körültekintők lenni, — mit lehet azonban szólni az ilyen bődületes abszurdításokhoz?

A kiindulásnak ebből a szarvashibájából ered Lukács pozíciójának minden kérdéses pontja és egy egész rakás tudományosan megalapozatlan (a legnagyobb mértékben apriorisztikus!) megállapítás, mint pl. a következő: „Márcsak ezért is érthető, hogy az esztétikum a munkához képest viszonylag későn lépett fel.” (I. 240.) Honnan tudja ezt Lukács olyan pontosan? Mit szólnak ehhez az őstörténészek és az ókorutatók? Mit jelent az, hogy *viszonylag* késő? A paleolitikumot? A neolitikumot? Az acheutén-t? Vagy csak a moustérien-t? Az őstörténet mindazonáltal a már ebben az időben is folyó tömeges termelésről beszél. Még a legközönségesebb interglaciális lelőhelyen is bőségesen megtalálhatók ennek nyomai. Ez csekély 300 000 évecske lenne. Lukács az ősember legcsekélyebb esztétikai viszonyulását sem látja meg. Az esztétikai viszonyt a munkaeszközökhöz, a munkatermékhez — s így az egész munkafolyamathoz. Nem merülhetnek fel ezek után kétségek a szerző esztétikai érzékét illetően?

Vagy Lukács a munkafolyamatnak a művészet tárgyaként való tudatosulására gondol? Már az óegyiptomi fáraósírok tájékoztatnak arról, hogy az Óbirodalom művészei is a művészi munka méltó tárgyának tekintették a munkafolyamatot. Serfőzők, gabonaórló asszonyok, pásztorok, kovácsok, asztalosok, teherhordók, sarlókészítők, ökörhajcsárok, halászok, len- és papiruszaratás látható a sakkárai falfestményeken. Ez csak viszonylag késő? A mi kedves öreg Földünk ezalatt kerekén ötezerszer kerülte meg a Napot. Vagy egyáltalán mit akar mondani Lukács apodiktikus megállapításával? Talán az esztétikumnak a munkafolyamattól való elszakadására gondol? Önállósulása előtt tehát ebben kellett benne rejlenie? Ez egyenesen ellentmond Lukács elméletének. Mert nála az esztétikum a mágikusból ered (ez egyébként magában véve is valóságos gyöngyszem!). Vagy a *generatio aequiva aesthetica*-ra, az esztétikai ősnemzésre, a művészet szepülőtelen fogantatásának egy fajtájára gondol Lukács? A dolognak csaknem ez a látszata. Én azonban úgy gondolom, Lukácsnak egészen más a véleménye. Lukács az esztétikumon ebben a vonatkozásban azt érti, ami az eszközökön és a ruházaton „felesleges”, a szerszámok és az emberi test díszítését, ami nem járul hozzá a munka „effektív, praktikus hasznosságához” (I. 239.). Tehát egy olyan eszköz, szerszám, bútor, amin nincs semmi felesleges, megközelíthetetlen az esztétikai kritériumok számára? Egy cipőt a díszítések tesznek esztétikussá, nem pedig elsősorban az alakja? Ugyanez érvényes az autókra, repülőkre stb. Édes istenem, hát egyáltalán van még ilyesmi a valóságban? Szinte azt lehetne hinni, hogy Lukács a barokk korban élt és onnan szedte esztétikai kategóriáit és nézeteit.

Az igaz, hogy Lukács ezt a „feleslegest” idézőjelek közé teszi, de éppen azért, mert az efféle „díszítményeket” *szükségsszerűnek* tartja, joggal lehet beszélni az eszköz, a szerszám, az instrumentum esztétikájáról.

Lukács buzgó idéző. Hegelt kb. 135-ször, Marxot 85-ször, Lenint 44-szer idézi. Kéremszépen, miért ne? Miért tér azonban ki oly makacsul Marx azon alapvető megállapítása elől, melyben az ifjú forradalmár (a korai írásokban!) arról beszél, hogy az ember a szépség törvényei szerint formál, — és ez a nembeli jegy! Lehetetlen, hogy Lukács figyelmét elkerülte ez a hely: „Az állat csak azon species mértéke és igénye szerint formál, melyhez tartozik, míg az ember minden egyes species mértéke szerint képes produkálni és mindenütt fel tudja állítani a tárgy inherens mértékét; az ember tehát a szépség törvényei szerint is formál.” Ennek talán semmi köze az esztétikum lényegéhez? Nem lett volna-e fontos megtudnunk, hogy hogyan értelmezi Lukács ezt a tételt? A „szépség” törvényei szerint való formálás szerinte csak a *viesszatükrözésre* vonatkoztatható? Elveti Lukács ezt a tételt? (Az előszóból ezt lehet kivenni.) Miért? Vagy elismeri? Hogyan tudná akkor értelmezni? Hogyan kívánná összehangolni az esztétikumról alkotott saját koncepciójával? Lukács sajnos hallgat olyankor, amikor a beszédesség köszönetet érdemelne. Sejtteni lehet, hogy ezzel a tétellel nem tudott volna mit kezdeni, egyszerűen nem illett bele az esztétikum funkciójáról és struktúrájáról alkotott elképzeléseibe. S ez talán azért nem illett bele koncepciójába, mert — legyen szabad ezt anticiálnom — az esztétikumot azonosítja a viesszatükrözés egy meghatározott módjával, mégpedig az „1' jelzőrendszerbeli” viesszatükrözéssel. Marx azonban — s ezt meglehetősen bizonyossággal lehet tételéből kiolvasni —, az esztétikumot a világ reális megváltoztatásának integráns elemeként fogta fel, a világ megváltoztatásaként az emberi nem produktív lehetőségeinek objektívációja által, úgy, hogy aki produktív tevékenységet végez, annak valamilyen speciális módon része van abban, hogy a világban megvalósuljon az esztétikum, nem csak valamiféle specialistáknak. Az alapprobléma szempontjából másodlagos jelentősége van annak, hogy a tevékenység médiuma bőr vagy márvány, acél vagy fészített beton, nyelv vagy zenei hang, fa vagy üveg. Az egész népi metaforika és közmondásbölcseesség ugyanúgy ennek a folyamatnak az eredménye, mint Faust monológja. Lukács a saját álláspontján csak következetes, ha kategórikusan „az esztétikumnak a spontán népművészetből való eredete” (I. 438.) ellen foglal állást. Ezzel kapcsolatban megállapítjuk: Lukács ezzel nemcsak Marx, hanem Herder mögé megy vissza. Fogadja szívélyes jókívánságainkat! Hogy örülhet ennek Boileau úr a sírjában.

Hogy Lukács mekkora zavart okoz, az közvetlenül kiderül a következőkből: a művészileg tudatos magatartás „nem a hétköznapi spontán érzelmvilágából”, hanem a „mágikus képzeletvilágból” ered. Az emberiség fejlődésének ebben a korszakában tehát nem tartozott a mágikus a „hétköznapi érzelmvilágába”! A valóságnak a mágikus formájában történő fantasztikus leigázása — azaz a fantáziában történő leigázása a valóságos leigázás helyett — tehát csakúgy, mint az esztétikum, a varázslók gonosz műve, akik a mágikus gondolkodást „kívülről” (így Lukács!) beléplántálták az emberekbe (valahogy úgy, mint a forradalmi párt a szocialista ideológiát a munkásmozgalmába!). Fogadja ismét szerencsekívánatainkat! Valóban olyasvalaki mesterműve ez, aki azt hiszi, hogy a dolgok történeti fejlődését ábrázolja. De hagyjuk a mágikust. Ez magában véve is egy fejezet lenne, az ideológia problémájáról szólva még elég dolgunk lehetne vele.

Mit akart Marx kifejezni azzal a tételével, hogy az ember mindenütt megtalálja a tárgy inherens mértékét és ezért (!) formál a szépség törvényei szerint is? A dolgokban rejlő mérték — a mérték mint a minőség és a mennyiség egysége — nyilvánvalóan az embertől függetlenül létezik, az ember azonban felismerheti és a tárgyi világra annak saját mércéi szerint hathat. Ezért képes minden alkotásnak olyan alakot adni, hogy az funkciójának a legtökéletesebben megfeleljen. Ezt a funkciót és a struktúra optimális viszonyának lehetne nevezni. Ezt a törvényt, ezt az optimális mértékviszonyt gyakran hasonló alakban figyelhetjük meg a természetben is. Gondoljunk arra, hogy a higany-cseppek milyen kitarotán törekednek újra és újra felvenni a gömbformát. A csillagvilág nem hasonló törvényeknek köszönheti e formáit, és egy higanyoszlopnak ezer golyócskává való szétfreccsenése nem mikroanalógonja-e a makrokozmosz hasonló jelenségeinek még akkor is, ha egyik esetben a gravitáció, a másikban a kohézió dominál? S miért? Nyilván azért, mert a gömb az optimális mértékviszony a felület és a térfogat között (hasonló érvényes természetesen a körre is), a felület ekkor csökken a lehetséges minimumra a közrefogott térfogatra vonatkoztatva, egy folyékony csillagban minden részecske a középpont felé törekszik, egyetlen részecskének sincsenek kiváltságai a többi hasonlóval szemben. Példákat, melyekben a funkció és struktúra közötti viszony hasonlóképp objektív inherens mértéket mutat, a szerves világban annyit lehet találni, mint égen a csillag. Gondoljunk a DNS molekulára. Sőt ezek a példák csábították a primitív

gondolkodást teleologikus világkép alkotásra is. Ezek úgyszólván a természet maximum-minimum feladatai.

Minden tárgy, amelyet az ember létrehoz, valamilyen módon el van kötelezve ezeknek az általános mértéktörvényeknek. Minden emberi artefactnak engedelmeskednie kell egy — történetileg meghatározott — viszonynak a funkció és struktúra között. Minden emberi produktum egyfajta posztulátumként vagy ideálként egy objektíve meghatározott mértékvázát rejt magában. Egy kalapácsban egész paraméterkomplexum olvad össze organikus egységgé, melyet érzéki alaknak nevezünk: kémiai összetétel (acél, vas, bronz, ezüst, fa), súly, abszolút nagyság, térfogat, rugalmasság, keménység, felület, forma, szín stb. Ott, ahol az adott történelmi időpontban a paraméterek optimálisan lehetséges konfigurációja materiálisan objektívalódik, ahol tehát az inherens mértéknek megfelelően formálnak, joggal beszélhetünk arról, hogy a szépség törvénye szerint formáltak. A használati érték és az esztétikai kvalitás között elvileg feloldhatatlan funkcionális vonatkozás van. — Ez még nem jelent azonosságot. Úgy látom, hogy ezért az esztétikumhoz tartozik az „optimum” fogalma is (természetesen a történelmileg lehetséges optimum). Ahol nincs optimum, ott az objektív inherens mérték nem jut el tulajdonképpen objektívációjáig, s ezért az ember érzékeire sem tud a legmagasabb intenzitással hatni. A reakció bágyadt marad; az affektív feszültség túl csekély ahhoz, hogy az esztétikai „érzékszervet” izzásba hozza. Úgy gondolom, hogy Goethe előtt is valami hasonló lebegett, amikor a *Kampagne in Frankreich*-ben megjegyezte: „A Szép az, amikor a törvényszerűen elevent *maximális tevékenységében és tökéletességében* szemléljük, s ezáltal mi magunk is reprodukcióra serkentve, úgy érezzük, hogy hasonlóképpen elevenek és a legnagyobb mértékben tevékenyek vagyunk...” Az esztétikum — úgy vélem, hogy Goethe éppen ezt akarja kifejezni a szuperlatívusszal — a törvényszerű mértékviszonyok lehetséges optimumának ismeretét és megvalósítását igényli, hogy értelmes és hatékony lehessen. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy az ember által létrehozott valamennyi képződmény eléri az optimális mértékviszonyt; a feladat azonban ki van tűzve, benne mindez objektíve le van fektetve, s az emberi alkotás a legtöbb esetben törekszik is erre. Akár egy cipőről vagy egy autóról, egy kertről vagy egy drámáról, — a drámának is megvan a mindenkor inherens mértéke, s Aiszkülósztól Brechtig azon fáradoztak a drámaírók, hogy ezt az inherens mértéket az új történelmi körülményeknek megfelelően újra és újra közvetítsék és megvalósítsák — akár egy házról vagy egy gyertyatartóról, egy szonetról vagy fugáról van szó. Ebből talán az is érthetővé válik, hogy a különböző minőségek „inherens mértékében” a harmonikusnak is megvan a maga helye.

A klasszicizmus alapvető tévedése az a feltételezés volt, hogy az összes dolog inherens mértékét egyszer s mindenkorra meg lehet találni (egyébként bizonyos kibernetikusok és információ-teoretikusok is ebbe a tévedésbe esnek, amikor azt hiszik, hogy előre megadott szabályok szerint lehet művészetet létrehozni); a történelem azonban óránként, sőt másodpercenként megváltoztatja a paramétereket, ha nem is kaotikusan vagy irány nélkül. Ezzel ellentétben a „moderne” egyes képviselőinek az a feltételezés a tévedés, hogy a dolgoknak egyáltalán nincs belső mértékük.

Következtetés? Lukács véleményével ellentétben, az esztétikum nem azonos a művészettel, mindössze arról van szó, hogy az esztétikum a művészetben válik különösen evidenssé, — főleg a történelemnek egy bizonyos korszakában. Az esztétikum benne rejlik a szabad emberi tevékenység minden egyes produktumában. Csak amennyiben a csereérték átmenetileg kiszorítja az esztétikai értéket — a fejlett árutermelés korszakában — érvényesül a tagadhatatlan antagonisztikus viszony a „hasznos” és a „szép” között — a „Szép” valami feleslegessé válik — vagy Lukácssal szólva, az esztétikum messzemenően, ha nem is teljesen „elszakad” a hétköznaptól („vásárnapi” alkalmommá válik). Ez a rút gátlástalan uralmához vezet. Elég végigsétálni Manhattan, a csereérték nemzetközi Mekkájának utcáin, s világos képet alkothatunk arról, hogy „az arany mindent visszajára fordító hatalma” mellett az esztétikumnak nincs hazája. De minél inkább megszabadul ettől a társadalom és minél közelebb kerül a kommunizmushoz, annál parancsolóbban válik az esztétikum az új történelmi fokon a társadalmi életfolyamat szükségszerű fermentumává, azzá, ami valamennyi ránkmaradt bizonyíték szerint valaha az őstársadalomban volt. Egyébként ez lehetett a humánus jövő schilleri látomásának a racionális magja is, — a szépség az emberiség általános és szükségszerű feltételévé válik.

Lukács az emberi történelem egyik fejlődési szakaszát, egy folyamat fiziognómiáját az esztétikum strukturális törvényévé teszi. Ez a történetiség durva megsértése — és durva megsértése a logikáinak is. Az esztétikumnak kizárólag a hétköznapi gyakorlatból való „elszakadásként” értelmezése azonban alapjában sérti meg az 5. Feuerbach-tézist is: „Feuerbach, elégedetlen lévén az elvont gondolkodással, az érzéki szemléletre

hivatkozik; az érzékiséget azonban nem gyakorlati, emberi-érzéki tevékenységként fogja fel." Lukács sem gyakorlati, emberi-érzéki tevékenységként értelmezi az esztétikumot.

Hanem hogyan? Egyedül és kizárólag érzéki-szemléleti tevékenységként, a visszatükrözés formájában. Visszatükrözésméletében komplex módon és a legvégzetesebben tükröződik vissza alapvető tévedése: az esztétikum meghatározását csak a társadalmi aktivitás ideális formáiból vonja le. Lukács elmélete a művészi visszatükrözésről mintapélda arra, hogy egy helyes gondolatot (Lenin leképezésméletét) hogyan fordíthat ellenkezőjére a teljesen inadekvát, sematikus, egyoldalú interpretáció és alkalmazás.

Lukács számára a visszatükrözés, méghozzá abban a szűk, korlátozott és izolált formájában, ahogyan ő értelmezi, a bölcsek köve, melynek segítségével minden esztétikai probléma megoldható. Ezért a visszatükrözés-fétisisták kategóriájához szeretném számitani, kitéve magam annak a veszélynek, hogy magamra zúdítom a Lukács visszatükrözés-idolumának nyíltan vagy titokban hódolók haragját.

Ebben a vonatkozásban szemére vetették Lukácsnak, hogy a művészetben a megismerés-funkciót tartja uralkodónak, s ezáltal tagadja a művészet produktív lehetőségeit, mely „mitoszteremtő” erejében nyilvánul meg. E polémia ellen meg kell védeni Lukácsot. Az ismeretalkotás is produktív tett. Esztétikai nihilizmus megtagadni a művészettől a teremtő ismeretértéket. Mindenesetre az ismeret produktív funkciója csak az emberi gyakorlat integráns részeként realizálódik, és Lukács visszatükrözésméletének kérdésessége éppen itt kezdődik, de egyáltalán nem itt végződik.

Lukács nem képes dialektikus kölcsönhatásokban elválasztani egymástól a műalkotás funkcióját és struktúráját. Számára a visszatükrözés egyszerre funkciója is és meghatározó struktúraeleme is a műalkotásnak. Éppen ez az, ami hamis. Igaz, hogy az ember minden alkotása objektív törvényszerűségeket tükröz — még esztétikai aspektusában is —, de ha valaki ezért azt állítaná, hogy a cipők, a gyertyatartók, az épületek vagy a kertek azért készülnek, hogy visszatükrözzék az objektív törvényeket, nyilvánvalóan képtelenséget állítana, jöllehet pl. egy „összehasonlító cipőtudomány” hallatlanul sok ismeretet nyújtana az ízlésnek és materiális kielégítési lehetőségeinek változásáról. Lenin számára a leképező aktus az emberi tudatban mindig közvetítő elem a világ megváltoztatásához, a megismerő aktus csak a gyakorlatban zárul le és csak ez által igazolódik. A kérdés, mely Lukácsnak a művészi lényegmeghatározásánál kiindulópontként kínálkozott, ezt volt: az ember használja a művészi képet. (Ez empirikusan igazolható axióma.) De mire használja? Csakis ez adja meg specifikus minőségét, specifikus tárgyát és specifikus ábrázolási módszereit. A műalkotás struktúrája mindenekelőtt funkciójából adódik. Egy emberalkotta képződmény funkcióját az határozza meg, hogy a világ gyakorlati megváltoztatásának mely területén válik az emberi nem által hatékonyvá.

A világnak a dolgok „inherens mértéke” szerint történő formálódásához az emberi szubjektumnak szüksége van a világhoz fűződő viszonyainak „előre megérzett” képeire. A világ megváltoztatásához — valóságos megváltoztatásához — minden embernek — s itt nem csak az „esztétikai szubjektumról” beszélünk! — a fejében kell először végrehajtani a megváltoztatást (Marx *A tőkében* összehasonlítja az embert és a méhet!), és pedig a folyamatban betöltött szubjektív hatékonyságának aspektusából. A képnak természetesen magas objektív ismeretértékkel kell rendelkeznie ahhoz, hogy a kívánt hatás bekövetkezzen. A világ visszatükröződése a (társadalmi és egyéni) tudatban tehát eszköz a célhoz. Lukács számára a művészet elsődlegesen ismeretközvetítés. Az esztétikum tisztán didaktikus elméletét mutatja be. Ez alapján véve a XVII. század klasszicizmusa. Ami meghatározott művészetek lényeges struktúraeleme — visszatükrözés, leképezés — az nála funkcióvá lesz. Ami eszköz a célhoz, az nála célá válik. Ezért egész esztétikai kategóriarendszere tautologikus körben forog: az esztétikum a művészet, a művészet mimézis, a mimézis leképezés, a leképezés visszatükrözés, a mimetikus visszatükrözés esztétikum. Mivel azonban a tudomány is visszatükrözés, Lukácsnak — ahelyett, hogy a művészet strukturális tulajdonságait a világ megváltoztatásában betöltött specifikus funkciójából vezetné le — nem marad más hátra, mint hogy a művészet lényegét a tudományos leképezéstechnikával ellentétes visszatükrözési sajátosságai alapján határozza meg. — Mindenesetre be kell vallanunk, hogy jelenleg ennek a problémának még nincs általánosan elismert megoldása; ezért igazságtalanság lenne megfedni Lukácsot, amiért éppen ő nem talált kielégítő megoldást. Nagyon is lehetségesnek látjuk azonban arra utalni, hogy miben rejlik kiindulásának módszertanilag hamis gyökere: éppen abban, hogy az esztétikum és a művészet lényegmeghatározását nem a világnak az emberi szubjektum által végrehajtott megváltoztatási folyamatában betöltött funkciójából vezeti le, hanem csupán a tudatreflexek, tehát e folyamat ideális közvetítésének szférájából — az emberi szubjektumot természetesen lényegegységként értelmezve, mert az ember csak társadalmi lényként képes a világot objektummá, önmagát pedig ebben

az aktusban szubjektummá tenni. Az ébrenlét állapotában minden emberi individuum képet alkot a világról és a világban betöltött funkciójáról — éppen mivel élettevékenysége csak *tudatos* élettevékenységként marad funkcióképes —, hogy vele szemben önmagát mint szubjektumot állandóan újrateremtse. A képalkotás az ember általános nembeli jegye mint a világnak az emberi célok szerint történő átformálását szolgáló közvetítő elem. Tehát „hétköznapi” jelenség.

Ez az aktivitás a társadalmi fejlődésben a társadalmi munkamegosztás következtében viszonylagos önállóságra tehet szert (a művészi formájában), ez a tény azonban semmit sem változtat a képalkotás eredeti funkcióján. Lukács számára azonban az esztétikum és a művészi lényegének meghatározásánál csupán a tudományos és a vallásos gondolkodással ellentétes formai meghatározottság kérdése merült fel. Elsődlegesen állítólag a visszatükrözés két különböző *formájáról*, nem pedig tartalmuk különbözőségéről van szó. A tudomány állítólag „dezantropomorfizáló”, a művészet viszont „antropomorfizáló” módon jár el. Tehát az egész csupán a módszerek kérdése! A módszert azonban nem a feldolgozandó tárgy határozza meg?

Lukács azonban mégsem ezen a módon határolja el egymástól a művészetet és a tudományt. „Ugyanaz a valóság”, csak két különböző appercepciórendszer két különböző természetű leképezésrendszert hozott létre, a tartalom ugyanaz marad. Miért engedi azonban meg magának az emberi természet ezt a luxust? Ez „elemi szükséglet” (I. 614.). A művészet úgyiszlóván a képzetétvágyunkat (1^o jelzőrendszer), a tudomány gondolatétvágyunkat (2^o jelzőrendszer) elégíti ki. Az, hogy pl. az irodalom ezt a képzetétvágyat csak a „2 jelzőrendszerben” tudja kielégíteni, úgyiszlóván csak szépség-hibája ennek az „elméletnek”.

De térjünk vissza a művészet és a tudomány tárgyához. Állítólag tehát „ugyanaz a valóság”. Ha Lukács ezzel arra gondol, hogy az objektív valóság kategorialisan oszt-hatatlan s ezért végső fokon csak egyetlen, oszthatatlan igazságkritérium adható meg a kijelentések számára, ti. a kijelentés-tényállás viszony, akkor igaza van; a specifikus művészi igazságkritérium felfedezéséhez azonban ezzel még semmivel, de az égvilágon semmivel sem járultunk hozzá! Mert ez éppen előfeltételezi annak filozófiai meghatározását, hogy mit kell a művészetben ténynek tekinteni!

Odüsszeusz és Gargantuát ebben az értelemben nem lehet történeti alakokként felfogni, igazságukról azonban Lukács is szeretne beszélni. Ráadásul az objektív valóság a bányász, az asztalos, a földműves és a cipész számára is a feldolgozás tárgya! Objektíve létező lábakra kell cipőket szabni, objektíve létező cipőket kell megtalpalni. A meghatározás, miszerint a tudomány és a művészet tárgya ugyanaz az objektív valóság (és az emberi gyakorlat tárgya is ugyanaz, — ezt Lukács itt is állandóan mellőzi!) annyira helyes és annyira általános, hogy a művészi specifikus lényegéről nem mond semmit. Lukács ezt érezhette. Különböző helyeken azon fáradozik, hogy a művészet tárgyát élesebben elhatárolja: „Az esztétikai visszatükrözés *fundamentális* (!) tárgya” szerinte „a társadalom, a természettel folytatott anyagcseréjében” (I. 247.). Igen? Mi marad akkor a technikai tudományoknak, a közgazdaságtannak, a szociológiának és a velük rokon diszciplínáknak? Egy másik helyen Lukács tovább finomítja nézeteit (II. 297., 305.): „Az ember világa az esztétikai leképezés *mérvadó* tárgyává válik”, „az emberiség fejlődése az esztétikai visszatükrözés tárgyává”. Ezt sok költő valóban így fogalmazta meg. André Chénier és Alekszander Blok, Balzac és Goethe. Kétségtelenül tudták, hogy mire gondolnak. De elég ez egy kategória tudományos meghatározásához? Hol marad akkor a történettudomány, a szociológia, a nyelvtudomány és a többi? Már Tolsztoj is utalt arra a *Háború és béke* bevezetőjében, hogy a történelemnek és a művészetnek két *különböző* tárgya van.

Lukács maga mondja (I. 785.) — és ehhez a tételhez fenntartás nélkül hozzájárulhatunk —: döntő, hogy „mi és hogyan van visszatükrözve”. Azonban a „hogyan” nem a „mi”-től függ? Visszaadhatja a fotokamera a zenét mint zenét, a magnetofon a színt mint színt?

Ismét egy másik helyen (I. 758.) azt állítja Lukács, hogy a művészi visszatükrözés „lerövidítő és koncentrálnó módszerével” különül el a tudománytól. (Tehát a módszer, nem pedig a tárgy!) Igen, és mi a helyzet a tudományos formulákkal? Einstein ekvivalencia-formulája ($E = mc^2$) nem rövidítés, nem koncentráció? A „hogyan” ellenállhatatlanul visszavezet bennünket a „mi”-hez, — azaz a művészet tárgyához.

Másrészt sok esztéta skolasztikusnak tartja a „művészet tárgyról” folytatott egész vitát. A művészetnek „tárgyai” vannak, nem pedig tárgya. Ezt a véleményt teljesen kifejezett pozitívizmusnak tartom. Ugyanilyen joggal azt is lehetne mondani, hogy a Földnek nincs formája, csak formái, az orvostudomány nem a beteg emberrel foglalkozik, hanem csak beteg emberekkel. Ez azonban árnyékboxolás. A kérdés sokkal

inkább az, hogy nincs-e mégis valami belső közösség a művészi tárgyak végtelen sokféleségében, aminek következtében ez a sokféleség egy logikai osztályt képez, éppen a művészi tárgyat. Szilárd meggyőződése, hogy az esztétikai viták sok félreértésének éppen abban van a gyökere, hogy hiányzik a kielégítő válasz erre a kérdésre. Lukács legalábbis fáradozik ezért, válaszát azonban mindenképp elhibáztatnak tartom. Szigorúan véve ugyanis minden tudomány — miként minden művészet — antropomorf, emberi szükségletekből származik, emberi szükségleteket elégít ki, s „objektívációs formája” tökéletesen megfelel annak a feladatnak, hogy meglátásait rögzítse és közölhetővé tegye. Az emberi nyelv valamennyi típusát — köznyelv, metanyelv, szimbólumnyelv... — fel kell használnia. Még a magasan fejlett matematikai—fizikai világkonstansok is (hogy csak egyetlen példát említsünk) elárulják antropomorf jellegüket azzal, hogy formáikat a tizedes számrendszerben fogalmazzák meg. Ennek ellenére szigorúan objektívek! Ha az embernek 10 helyett 12 ujjja lenne, akkor a π szám nem 3,1415926535... lenne, ez azonban semmit sem változtatna objektív értékén; a számot operátorként tartalmazó számítások mégis egészen más számszerű formulát mutatnának. De ki gondolt már arra, hogy a szám értékében benne rejlik, hogy az embernek tíz ujjja van?

Vagy válasszunk egy olyan példát, mely közelebb áll a költészethez: mi legyen Lukács kritériumainak („dezanropomorfizáló” — „antropomorfizáló”) az értelme, ha mondjuk a Wallenstein—Habsburg konfliktus tudományos-biografikus ábrázolása és Schiller ennek megfelelő drámája közötti különbségre alkalmazzuk? Mindenképp tiszteltem Lukácsnak a folyékony határok iránti elkötelezettségét, végül is azonban Schiller *Wallensteinje* költészet marad, a tudományos monográfia pedig tudomány; Tolsztojnak igaza van! Egyébként már Goethe is megbírálta Manzont, amiért a *Promessi sposi*-ban a milánói pestis ábrázolásánál a történész fölébe-kerekedett a költőnek. A megállapítás, miszerint a költészet az ember világát tükrözi, azonnal elégtelennek bizonyul. Mint ismeretes, a történettudomány és a pszichológia, a szociológia és a közgazdaságtan ugyanezt teszi.

A művészet és a tudomány közötti formális különbségek síkján marad az a kedvelt tétel is, miszerint a művészet az emberi élet *formáiban* tükrözi a valóságot, teljesen eltekintve attól, hogy ebben az esetben igen bizonytalan kritériumról van szó. A következő megfontolás talán messzebb vezet: a tudomány annál tudományosabbá válik — azt hiszem, ezt senki sem vitatja —, minél inkább megszabadulnak kijelentései az emberi megismerés összes szubjektív aspektusától. Annál hatékonyabbá lesznek modelljei a világ anyagi megváltoztatásában. De ha mégannyira kialakult, effektív és objektív is lehet a tudomány vilásképe, a világ megváltoztatásában csak az emberi *szubjektum* által válhat hatékonyvá. A tárgyi világ törvényeinek ismerése és megismerése nem elégséges — egész általánosan szólva — az elméletből a gyakorlatba történő ugrás végrehajtásához. Ehhez szükség van az embert az objektív valósághoz fűző szubjektív vonatkozások állandó megjelenítésére. Ezt az aktust naponta végrehajtja mindenki, hatáskörének kiterjedése szerint. De a művészet nem ugyanezt teszi-e társadalmi méretekben, miközben felfedezi az emberi szubjektum tipikus szituációit, s ezeket ilyen vagy olyan módon annak lehetőségei (és lehetetlenségei) szerint játssza át? Mondották — talán megsejtve ezt a viszonyt —, hogy a művészet az objektív valóság szubjektív másolatát hozza létre. A valóság valamilyen szubjektív képét azonban minden ember a fejében hordja, s így ez még messze van a művészettől, még akkor is, ha valakinek eszébe jutna, hogy ezeket a képeket nyelvi feljegyezze. A szubjektív vonatkozások tárgyasításának az általánosérvényűség meghatározott fokával kell rendelkeznie ahhoz, hogy művészileg releváns legyen.

Úgy látom, mégis másképp állnak a dolgok, ha feltételezzük, hogy a *művészet specifikus tárgyát az embernek mint társadalmi lénynek az objektív valósághoz fűződő szubjektív vonatkozásai képezik*, nem pedig az egyes művészek szubjektív vonatkozásai. Az általánosítás itt már elvileg benne van a tárgyban! A művész-individuum kijelentése annyi objektív értékben részesül, amilyen mértékben azonosítani tudja magát az embernek mint társadalmi lénynek szubjektív vonatkozásaival, mert az ember szubjektív vonatkozása konkrét történelmi és társadalmi egységszereiben — természetesen objektív jellegű. Az ember egyébként szubjektív természetének megvalósításával határozza meg nembeli jellegét. Az ember szubjektív természetén az érzékelés, az észlelés, az átélés, a gondolkodás, a beszéd, az akarat és — centrális tényezőként — a külvilágra szóló tudatos ráhatás képességének szétválaszthatatlan egységét értjük. A szubjektív vonatkozás azonban csak ábrázolni tudja magát adekvát módon azokban a formákban, melyekben a világ empirikusan megmutatkozik a szubjektum érzékeinek. A tudományos objektivitás csúcsa a formula, a művészi kijelentés csúcsa az érzékileg megfogható kép; a „kép” fogalmat egész általánosan véve, nem kizárólag vizuálisan. Az életben azonban

az érzékileg megragadható kép egyúttal az ismeretnek a gyakorlati tettek síkjára való átviteléhez szükséges ugródeszka, mert ez az a forma, melyben az emberi szubjektum mindenkor anticiálja objektívációját (vagy ahogy Goethe mondja a *Wilhelm Meisterben*: „előre megérzi”).

A fizikának, a kémianak, a biológiának, sőt még a szociológiának és a közgazdaságtannak is módjában áll reális kísérleteket végezni a tárggyal, reális modelleket próbálhatnak ki. Az egyetlen dolog a világon, amivel nem lehet kísérletezni, az ember szubjektumtermészete. A szubjektumot minden kísérlet összetöri, mert objektummá teszi. Az emberi szubjektum mégis igényli annak felderítését, hogy mik a történelmileg — társadalmilag meghatározott feltételei szubjektumként való realizálódásának. Az emberi életet mindenkor a szubjektum és a tárgyi világ közötti egyszeri, — de egyszerűségében nagyobb, komplex törvényeknek alávetett — stratégiai játéknak tekinthetjük. Az emberi szubjektum egyre újabb és újabb lehetőségek, alternatívák, döntések előtt áll. Mi lenne, ha végiggondolnánk, hogy éppen a művészet — kiváltképp természetesen az irodalom, mert ez rendelkezik a leghajlékonyabb és legterjedelmesebb médiummal — fedezi fel egy adott korszakban ennek a nagy stratégiai játéknak a lehetőségeit, miközben a művészi képzelőerő által létrehozott modellekké játssza át? Hiszen a nyelv feltárja azt a lehetőséget, hogy akusztikus jelekkel végzett műveletek segítségével — az izomorf modellek alapján — uralkodjunk olyan dolgokon, vonatkozásokon, tényeken, melyeken nem, illetve még nem uralkodunk.

Nem kiváló példa-e Balzac műve arra, hogy a művészet lényege szerint kastély felépítése egy tűi hegyre, s nem ez-e Balzac igénye? A művészet tárgyának ezt a meghatározását el lehet vetni, de azért még méltó lehet az átgondolásra. A már meglevő valóság pusztá nyelvi megkettőzése bárgyú dolog. Legalábbis a művészetben. Bizonyára Goethe sem gondolta másképp, amikor azt írta, hogy a valószínűség a művészet feltétele, a valószínűségben belül azonban a legmagasabbat kell nyújtani, *ami különben nem jelenik meg*; ami csupán helyes, az magában véve még egy lyukas garast sem ér, ha semmi többet nem tud nyújtani.

Ez az interpretáció mindenestre a valóságkategória egész más felfogását előfeltételezi, mint amit Lukács használ. Lukács valóságkategóriájából hiányzik a *lehetőség* dimenziója. Számára a valóság homogén, mint a newtoni tér- és időfogalom. A valóság és lehetőség dialektikáját azonban csaknem valamennyi jelentős teoretikus alapvető relációnak tekintette a művészet szempontjából. Arisztotelész egyenesen ebből a dialektikából kiindulva határozza meg a történettudomány és a költészet különbségét: a költőnek nem azt kell elmondania, hogy mi történt a valóságban, hanem azt, hogy mi történhet (*veroiro*). Ez a potentialis! Mint ismeretes, Lessing is erre az álláspontra helyezkedett: a színházban nem azt kell megtudnunk, hogy mit tett ez vagy az az egyes ember, hanem azt, hogy mit tehetnek a bizonyos jellemmel rendelkező emberek bizonyos adott körülmények között. (Szintén potentialis!) Brecht ezt a következőképp fogalmazza meg:

Kämpfend nämlich mit neuen Lagen, niemals erfahrenen
Kämpfen die Menschen zugleich mit den alten Bildern und machen
Neue Bilder, das nunmehr *möglich* Gewordene
Auszuzeichnen, das Unhaltbare verschwunden
Schon beseitigt zu zeigen. *In grossen Modellen*
Zeigen sie so sich selbst das schwer vorstellbare Neue
Schon funktionierend.

Egyébként már Georg Forster megfogalmazott erről egy zseniális tételt: a természet és a történelem az a két soha ki nem apadó forrás, melyekből a költő merít; „belső értelmé pedig rányomja bélyegét a szemléletekre és a *Lehetséges újra nyomott képeiként* hozza őket ismét körforgásba.” Véletlen-e, hogy ezeket a mondatokat éppen egy jakobinus írta le?

A lehetséges maga is eleme a valóságnak, de nem azonos vele. Még akkor sem kell feltétlenül valóságossá lennie, ha meghatározott körülmények között megvalósítható lenne; de még az irreális „lehetőség” is elgondolható a művészi modell tárgyaként, éppen azért, hogy egy gondolat vagy akció irányának az irreálisát felderítse, és megtalálja egy realizisztikus szubjektum-stratégia optimális variánsait. A vígjáték — de elég gyakran a tragédia is — egyenesen abból él, hogy leleplezi egy meghatározott társadalmi-történeti szituációban létező individuumok bizonyos konfigurációjának irreális „lehetőségét”.

Bárki foglaljon állást e gondolattal szemben úgy, ahogy akar, az a tény azonban, hogy Arisztotelész, Lessing, Forster, Gorkij és Brecht alapvető jelentőséget tulajdonított

neki, mindenkor alkalom lehet arra, hogy megvitassuk. Lukács ezt nem teszi. Sőt, minden közelebbi indoklás nélkül nyilvánvalóan elveti ezt a kategóriát: szerinte a műalkotás a maga eszközeivel csak a létezőt tükrözheti vissza... a még-nem-létező, a megvalósítandó aztán csak vágyként és kívánságként jelenik meg, a meglevő elvetéseként, perspektívaként stb. (II. 238.)

Mivel Lukács a valóság-lehetőség dialektikájának a költészetben (és mindenféle „kitalálásban”) betöltött alapvető szerepét nem érti vagy nem akarja érteni, egész művészi visszatükrözésmélete szűkkeblű, mechanisztikus vonást ölt magára. Ez az elmélet a művészek részéről aligha remélhet viszonszerelmet, mert a lenini visszatükrözésméletnek ez a művészetre történő alkalmazása a valóságban kevéssé alkalmas arra, hogy a művészeknek teremtő impulzusokat közvetítsen.

Nem kevés oldalon ötlenek szemünkbe olyan megfogalmazások, melyek azt sejtetik, hogy Lukács itt-ott arra készül, hogy az esztétikumnak vagy a művészinek a lényegébe hatoljon (I. 220., 229., 249., 330., 477.; II. 173/74., 181/82., 267. ff., 295, 306 stb.). A leginstruktiivabb példa talán a 477. és az 533. oldalon található. Itt ezt olvassuk: „A munkában jön létre az első valóságos szubjektum-objektum viszony, s csak ez által keletkezik *szubjektum a szó valódi értelmében*.” (Aláhúzás tőlem. Gi.) S hozzá Hegel tétele: „A szubjektum az eszközben hoz létre egy középső tagot önmaga és az objektum között, és ez a középső tag a munka reális ésszerűsége.” Vegyük még hozzá mindehhez a következő tételt — valamennyi hasonló képviselőben: a szubjektivitás és objektivitás kölcsönhatása (Lukács egyéb helyeken szubjektumról és objektumról beszél) a műalkotás tárgyias lényegéhez tartozik. — Ujjongani szeretnénk, a nyakába szeretnénk borulni Lukácsnak: ahá, végre! Végre az embernek mint nembeli lénynek az esztétikai megvalósulását is „a szó valódi értelmében vett szubjektumból” eredeztetni, mert hiszen a szubjektum-objektum vonatkozás „a műalkotás tárgyias lényegéhez” tartozik. Felfújta tézisa! Közvetlenül az ember szubjektumtermészetének eredetszférájáról szóló valóban szép tétel után e tétel végzetes tagadása következik: a művészi képben egy, „az ember által teremtetett” képződmény jön létre, „mely *kizárólag* arra a célra szolgál, hogy az embert belső világának és a környező világnak a visszatükrözésével a hétköznapi életben adott önmaga fölé emelje, öntudathoz segítse”. Ez magában véve még félig-meddig találoz hangzana, ha nem követné a következő mondat: „Az ember valóban önmagává lesz, miközben az általa visszatükrözött világban megteremti saját világát és magává teszi azt.” Következésképp: az ember mint „a szó valódi értelmében vett szubjektum” nem a világnak emberi célok szerint történő valóságos megváltoztatásában konstituálja önmagát, mint ezt Lukács még néhány sorral fentebb megállapította, hanem a világnak a tudat által történő művészi reprodukciója teszi az embert igazán emberré. Valóban túlzás visszatükrözés-fetisistának nevezni Lukácsot? — Akinek visszatükrözésméletéhez semmi köze sincs Marxnak és Leninnek? A visszatükrözés aktusa, mely a valóságban csak közvetítő mozzanatot a szubjektum-objektum dinamikában, Lukács szubjektum-konceptiójának sarkpontjává válik. A szubjektumtermészetet a szubjektumtudatra redukálja. A szubjektumfogalmat az emberi szubjektum intellektuális aktivitására szűkíti, annak átélő és leképező képességére. Vajon csak mellékes kisiklás a szubjektum-fogalomnak ez a kasztrációja? Távolról sem! Ez principium! Lukács idézi (I. 535.) amit (az ifjú!) Marx az ember nembeli életének tárgyiasításáról mondott, mely tárgyiasítás akkor következik be, „amikor az ember nemcsak intellektuálisan mint a tudatban, hanem tevékenyen, a *valóságban* megkettőzi önmagát.” Lukács erre a tételre hivatkozva írja le a következő gondolatot: ebben adva van az esztétikai igény megalapozásának legáltalánosabb formája. Ez az az igény, hogy „*átéljünk egy világot, mely reális és objektív*”. A világnak az aktív szubjektum által és a szépség törvényei szerint való formálása helyébe Lukácsnál (éppúgy, mint a polgári idealista Dilttheynél) a világ átélése mint az esztétikai igény lényegi szubsztanciája lép, s ez elméletének fő vonala! Lukács vagy a német nyelv olyan misztériózus grammatikáját és szintaxisát alkalmazza, melynek titkai előlünk sajnos el vannak zárva, s teszi ezt azért, hogy Marx világos, forradalmi grammatikájából kipejesszen egy egészen unalmas, nyárspolgári élményesztétikát, vagy pedig rövid úton kiheréli Marx forradalmi elméletét. Adjon tanácsot aki akar, hogy mire akar ezzel kilyukadni Lukács.

Véletlen-e, hogy a szubjektumon tulajdonképpen mindig az „esztétikai szubjektumot” érti, sőt ezt expressis verbis ki is mondja (pl. I. 645.)? Sőt igen gyakran csak a művészt érti ezen. De mint ahogy lehetetlen a szubjektummal kísérletezni tulajdonképpen természetének összetörése nélkül, mert ez abban a pillanatban objektumná válik, ugyanúgy lehetetlennek látom az „esztétikai szubjektum” izolálását a szubjektumtól anélkül, hogy ezzel magának az „esztétikai” szubjektumfogalomnak a szubjektumjellegét is ne szüntetnénk meg, hogy szintén minden esetben értendő rajta, bármilyen módszer-

tani célt is szolgáljon. Mert úgy látom, hogy az emberi szubjektumfogalom számára lényegkonstituáló az oszthatatlanság, a tárgyi világgal szemben és belső valamint külső meghatározottsága a tárgyi világra való tudatos ráhatás által, amitől valamennyi többi meghatározás funkcionálisan függ.

Lukács, amennyiben az ember szubjektum-természetét az esztétikumban elsődlegesen és kizárólag intellektualitásának aspektusából ragadja meg, a valóságban nemcsak a szubjektum fogalmát bomlasztja fel, hanem az esztétikum realista axiómái számára a legnagyobb mértékben valóságos kiindulási alaptól is megfosztja magát. Elméletileg a szubjektumfogalomnak ebben a szűk intellektualisztikus koncepciójában gyökerezik végső soron egész visszatükrözési dogmatizmusa, mely az esztétikumot a visszatükrözésre korlátozza.

Mindez igen absztrakt és skolasztikus módon hangzik, azonban egyáltalán nem az. Valójában minden esztétikum pártosságának problémáját rejtje magában. Lukács erre csekély figyelmet fordít, éppen mert az esztétikumot a gyakorlati élettől való elszakadásban látja. Nála a pártosság — annak ellenére, hogy az ellenkezőjét bizonygatja — a tükrözés szükséges, de akcesszorikus elemévé süllyed, melyet az határoz meg, hogy a műalkotáshoz szükséges egy individuum, mely létrehozza, ez az individuum pedig elképzelhetetlen személyes állásfoglalás nélkül. Ezzel azonban az esztétikum pártosságát még távolról sem annak *saját* lényegéből fejlesztette ki. Lukácsnál a pártosság nem logikai szükségszerűséggel ered az esztétikum lényegéből mint a valóságot objektív törvények szerint alakító beavatkozásnál elkerülhetetlen döntésből. Szubjektumfogalma sokkal gyengébb annál — mert szubjektivistikus és intellektualisztikus —, hogy képes lenne arra, hogy a marxista esztétika gerincét képezze.

Ha azonban az esztétikum tulajdonképpeni hajtóerejét az emberi világnak a szépség törvényei szerinti formálásaként fogom fel, mint objektíve, társadalmilag meghatározott igényt, sőt követelményt, a művészetet pedig ama társadalmi eszköznek tekintem, mellyel a társadalmi szubjektum a történelmi változás folyamatában betöltött aktív funkcióját állandóan megjelenteti és önmegvalósításának egyre újabb és újabb lehetőségeit fedezi fel és közvetíti, akkor ezekből az axiómákból egy egészen meghatározott következtetés-sort lehet levonni: az emberi individuum szubjektumként konstituálja és valósítja meg magát, miközben választ azok között az alternatívák között, melyeket az objektív valóság szüntelenül eléje állít. Más módon egyáltalán nem képes eljárni, ezt kell tennie, különben megszűnik társaslény lenni. A döntés mindig pártos állásfoglalás egy alternatívával szemben. Ha azonban a művészet meghatározó tárgya a szubjektum genezise, kibontakozása és beigazolódása a valósághoz fűződő vonatkozásában, akkor hogyan lehet a döntés törvényét mint az emberi szubjektum centrális megvalósulási szféráját hirtelen elcsempészni a műalkotásból a művészet tulajdonképpeni tárgyának megsemmisítése nélkül! Teljesen eltekintve tehát attól, hogy ennek alkotója, a művész, éppen a teremtő aktusban valósítja meg önmagát is mint szubjektumot (az anyag, a problematika, az álláspont, a kitekintés, az ábrázolóeszközök stb. meghatározásával). — Másrészt pedig véletlen-e az, hogy az embernek mint egy nem tagjának szubjektív vonatkozásai is csak egy szubjektum által győzhetők le művészileg, mely maga is képes a döntésre! Elképzelhetetlen, hogy hogyan tudna a művész tárgyának egyedülálló, dologszerű alakot adni, ha a művészi ábrázolás közben maga is nem viszonyulna döntőleg azokhoz az alternatívákhoz, melyeket anyaga nyújt neki alakítás közben. Ez a döntés természetesen — nem pusztán művészi fogásként — egy olyan kérdésfeltevés köntösét öltheti magára, mely a műalkotást a műélvezőhöz utalja, hogy kicsalogassa belőle a választ.

Ha az öket megillető jelentőséget tulajdonítjuk azoknak a vallomásoknak, melyeket Puskin, Dickens, Balzac, Goethe, Gorkij, Romain Rolland ránhagytak, miszerint művészi alakjaik a teremtő aktus közben saját belső logikájukat érvényesítették, függetlenül az alkotó szubjektív vágyaitól, — nem éppen akkor kell-e felismernünk, hogy Goethe kifejezésével élve „önkéntes bábokká” fajulnak, ha nem igazolják saját döntéseik meghatározottsága által, hogy — az eleven emberi szubjektum analógiájára — valódi emberi szubjektumok nemcsak a „lehetőségek” logikája szerint, mely a műalkotásban általában meg van alapozva, hanem éppen saját szubjektum-arcukat következőse- ségével?

Azokat a kísérleteket, melyek az esztétikumot — és a művészetet mint az esztétikum egyik különös megvalósulási szféráját, ezen immanens döntéspancans alól próbálják felmenteni, alig szükséges komolyan venni: az ilyesmi vagy árnyékból, vagy menekülés, vagy bűnösen naiv önámítás. A világnak egy meghatározott megváltoztatásával kapcsolatos döntés — megváltoztatás mint a realitás meghatározott irányú alakítása meghatározott módon — tehát nem akármilyen tulajdonsága és éppen nem szeplőfoltja az

esztétikumnak, hanem lényege. A valósággal szembeni esztétikai magatartás nemcsak azt jelenti, hogy az érzékszerveinkre ható valamennyi jelenséget érzékeljük abból a szempontból, hogy mennyire hatékonyan fokozzák az emberi életfolyamatot, hanem azt is jelenti, hogy ezen értékkritériumok szerint alakítjuk a világot — a világnak szerintük történő alakítása lehet ideális is, mint a költészetben, a festészetben, a zenében ... egyszerűbb szavakkal: a művészet pártos, nem azért, mert egyes művészek ezt akarják, mások meg valamilyen okból hagyják magukat rábeszélni, hanem azért, mert az ember természetének megfelelően pártos, — „megkülönböztet, választ, irányít”, s ezáltal és éppen ezáltal valósítja meg emberi lényegét. Az a követelés, hogy a művészet ne legyen pártos, azonos azzal a kívánsággal, hogy a vér ne legyen piros, a művészet ne legyen emberi. A pártosság az ember lényegének gyújtópontja a művészet parabolikus tükrében. Találónak érzem ezt a hasonlatot, mert a műalkotás olvadási hője a pártosságban éri el legmagasabb esztétikai fokát.

Alapjában véve persze nem is ez a magva a polgári kritikusokkal folytatott vitáknak. Valójában egy tisztán aktuális-politikai kérdésről van szó: mit jelent a pártosság itt és ma, a XX. század hetedik évtizedében. Itt, Európában, itt, Németországban. Tisztelt nyugatnémet kritikusaink művészeink *másféle* állásfoglalását szeretnék. Azt szeretnék, ha művészeink nem szocialista valóságunk, hanem a polgári „szabadság” mellett foglalnának állást, mely azonban — egészen udvariatlanul szólva — nem más, mint az elpolgárasodás teljes és korlátlan szabadsága —, érzésekben és szavakban, írásban és tettekben; a polgári társadalmi érintkezési forma „szabadságát” akarják, mely azonban — ma világosabban mint bármikor — az „irányított társadalom” polgárának az irányító „társadalom” érdekeit szolgáló lojalitásaként lepleződik le, — korlátozott felelősséggel vagy anélkül.

Magyar énekesünk udvariassága azonban hallgat ezekről az aspektusokról. Az egyes műalkotásokban mindez gyakran zavart okozó módon összekeveredik az alkotó ellentmondásos nézőpontjából kifolyólag, ennek azonban az elmélet kategorialis megkülönböztetéseinek semmilyen körülmények között sem szabad valamit változtatnia.

Lukács a művészet fő funkcióját a tabuk és fétisek lerombolásában határozza meg. Mintha az omladozó házakat nem rombolnák le, hogy helyükre újat építsenek, s nem az új lehetőségének víziója lenne az, ami a rombolást kiváltja. Lukács elmélete — mely ma a legjobb szándékú nyugati teoretikusok számára az esztétika alfája és omegája — a művészet kasztrációja. A művészetet a tagadás pátozására korlátozza, az emberi szubjektum önkibontakoztatásának előfeltételeit a szubjektum fő tevékenységévé emelve, s ami a történelem „sikátoraiban” átmenetileg tényleg fő tevékenység, azt a művészet strukturális sajátosságává misztifikálja. Pedig már a jó öreg Spinoza is tudta: *negatio est determinatio*! Minden kritika egyúttal valaminek az igenlése. Ennek a „valaminek” a konkrétója felé való továbblépés nélkül sántít a tagadás. A művészet funkciójának a tabuk és fétisek kritikájára való korlátozása az eszmék mindenhatóságába vetett naiv hiedelemnél való megállásról tanúskodik; ezeknek a folyamatoknak a magyarázatába bevont szociológiai szempontok legfeljebb a marxista interpretáció látszatát tudják kelteni. Mert ebben az értelmezésben a művészet csupán egy elavult visszatükrözési mód kritikájának szerepét játssza egy előrehaladottabb visszatükrözési mód által. Ez azonban nem az emberi szubjektum-szubsztancia centrumát, hanem csak a szubjektumtudatot hozza izgalomba. Ennek a jelentőségét nem kell lebecsülni; azonban a szubjektum idealista interpretációja marad mindaddig, amíg a szubjektum tulajdonképpen meghatározó dimenzióját a tisztán intellektuális aktivitásban látja.

(*Sinn und Form*, 1967. 1. sz. 175—211.; a közölt rész 180—202.)

A pártosság új meghatározásai

A MARXISTA—LENINISTA ESZTÉTIKA ALAPJAI

1960.

A művészet népisége és pártossága

Azt a gondolatot . . . , hogy a forradalmi proletariátusnak szüksége van proletár-irodalomra, már Marx és Engels fölvetette és kidolgozta a XIX. század viszonyaira alkalmazva.

Ennek a tételnek a továbbfejlesztése Lenin tanítása az irodalom és a művészet pártosságáról.

Leninnek *A párt szervezete és a pártos irodalom* című cikke olyan elméleti dokumentum, amely a szocialista forradalom és a kommunista építés egész korszakára alapvető jelentőségű. Ezt nyomatékosan hangsúlyozzuk, mert a revizionisták előhozakodtak azzal, hogy ennek a cikknek a megírását a politikai helyzet követelményei, az 1905-ös forradalom diktálták, és csupán arra a korra érvényes. Valójában Leninnek ez a cikke meghatározza a párt irodalom- és művészeti politikáját a kapitalizmus ellen irányuló forradalmi tömegmozgalom egész korszakára és az új társadalom — a kommunizmus — építésének az éveire. „Amikor most végre leráztuk a hűbéri cenzúra igáját — írja Lenin —, nem akarjuk és nem fogjuk fejünket a burzsoá-kalmár irodalmi viszonyok igájába hajtani. Szabad sajtót akarunk és fogunk is teremteni, mégpedig nemcsak olyan értelemben szabad sajtót, hogy szabad a rendőrségtől, hanem olyan értelemben is, hogy nem függ a tőkéstől és mentes a karrierizmustól; sőt olyan értelemben is, hogy mentes a burzsoá-anarchista individualizmustól.”⁸⁵ Ez a tétel érvényes ma is, mivel a mi korunk a Szovjet-unióban és a szocialista tábor többi országában valóban a „tőkéstől való szabadság” kora. A szocialista rendszer egyszersmind minden feltételt megteremt ahhoz, hogy a művész megszabaduljon az individualista szubjektívizmustól, amely elszigeteli őt a nép-tömegektől.

Lenin igen élesen veti fel az alkotás szabadságának kérdését. Bebizonyította, hogy az alkotás szabadsága a burzsoá társadalomban csupán látszólagos, mivel ott az írók, a képzőművészek, a színészek a kapitalisták pénzeszsákjától függenek. Bármennyire leplezi is a burzsoázia ezt a függőséget az „alkotás szabadságáról” szóló képmutató frázisokkal, a valóságban a művész nem szabad.

A burzsoá társadalomban a művészet csupán a „felső tízezret” szolgálja. Már ez is korlátozza a művész szabadságát. Hiszen a művészet valójában csak akkor szabad, ha akadálytalanul betölti társadalmi funkcióját, vagyis a tömegek szellemi fegyvere. Lenin éppen ezért hangsúlyozza, hogy a szocialista proletariátus művészete és irodalma nem a „felső tízezret” fogja szolgálni, hanem a „dolgozók millióit és tízmillióit; az ország színevirágát, erejét, jövődjét”.⁸⁶ Lenin így összekapcsolja az irodalom és a művészet szabadságát a népiséggel.

Az alkotás igazi szabadságán a tömegekkel való kapcsolat, a tömegek érdekeinek tudatos szolgálata értendő. A képmutatóan szabad, a valóságban azonban a burzsoáziával kapcsolatban levő irodalommal Lenin szembeállítja a „valóban szabad, *nyíltan* a proletariátushoz kötött irodalmat”.⁸⁷ Ezt írja: „Ez szabad irodalom lesz, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés toboroz majd újabb meg újabb erőket soraiba. . . Ez szabad irodalom lesz, amely az emberiség forradalmi gondolatának legújabb eredményeit megtermékenyíti a szocialista proletariátus tapasztalataival és eleven munkájával, amely állandó kölcsönhatást teremt a múlt

⁸⁵ LENIN: Művei. 10. köt. 34.

⁸⁶ uo. 36.

⁸⁷ uo.

tapasztalatai (a szocializmusnak primitív, utópisztikus formáiból való kifejlődését betetőző tudományos szocializmus) és a ma tapasztalatai (a munkás elvtársak mostani harca) közt.⁸⁸

Lenin szerint tehát a művészet pártosságának alapja a munkásosztály forradalmi harcával való nyílt kapcsolat és a művésznek az a tudatos törekvése, hogy művészetét a szocializmus ügyének a szolgálatába állítsa. A pártosság nem mond ellent a szabadságnak, mivel társadalmi álláspontját minden művész saját maga választja meg. Sőt, a pártosság a lehető legkedvezőbb feltételeket biztosítja a művésznek eszmei—művészi törekvései megvalósítására, mivel a művész így nem ösztönösen, nem vaktában cselekszik, hanem igazi hivatásának teljes tudatában.

A pártosság biztosítja a művészet szerves kapcsolatát az élet minden fontos eseményével, a milliók harcával, amelyet eszményeikért folytatnak, a pártosság részesíti a művészt abban a boldogságban, hogy együtt lehet a harcoló néppel.

Lenin leszögezi, hogy a művészetnek pártossá kell válnia, s a következőképpen határozza meg a pártosság lényegét: „Az irodalmi munka legyen része az egyetemes proletármunkának, legyen »kereke és csavarja« az egyetlen egységes, nagy szociáldemokrata gépezetnek, amelyet az egész munkásosztály öntudatos élcsapata mozgat. Az irodalmi munkának a szervezett, tervszerű, egységes szociáldemokrata pártmunka alkotórészévé kell válnia.”⁸⁹

Az irodalomnak szervesen össze kell fonódnia a szocializmusért folyó harccal, hathatós eszközzé kell válnia ebben a harcban.

Ebből következik a művészet pártirányításának a szükségessége, mert a „burzsoá anarchista individualizmus” bármely megnyilvánulása nemcsak aláássa a művész és a nép kapcsolatát, de végzetes magára a művészetre nézve is: a művészet elveszti jelentőségét, pátosztát, tartalmasságát. „Ezt az egész munkát a szervezett szocialista proletariátusnak szemmel kell tartania — írja Lenin —, az egészet ellenőriznie kell, ebbe az egész munkába, kivétel nélkül minden mozzanatába bele kell vinnie az eleven proletármunka eleven szellemét, hogy ezzel teljesen kihúzza a talajt az alól a régimódi, félig oblomovi, félig kalmár szellemű orosz elv alól: az író írogat, az olvasó olvasgat.”⁹⁰

Lenin dialektikus mélységgel jellemzi a művészet pártirányításának a specifikumát. Hangsúlyozza, hogy ezen a téren rugalmasságra van szükség, de nem hagy semmiféle kibúvót az alkotás „szabadságának” liberális-burzsoá értelmezése számára.

Lenin az irodalom pártirányításának módszereit jellemezve, ezt írja: „Nem vitás, az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják, hogy a többség uralkodjon a kisebbségen. Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni az egyéni kezdeményezésnek, az egyéni hajlamoknak, teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak. Ez mind vitathatatlan, de mindez csak azt bizonyítja, hogy a proletariátus pártmunkájának irodalmi részét nem lehet sablonszerűen azonosítani a proletariátus pártmunkájának más részeivel.”⁹¹ Majd így folytatja: „Mindez korántsem dönti meg azt a burzsoázia és a polgári demokrácia számára idegen és furcsa tételt, hogy az irodalomnak mindenképpen feltétlenül a szociáldemokrata pártmunka olyan részévé kell válnia, amely elválaszthatatlan kapcsolatban van a pártmunka más területeivel.”⁹²

Teljesen helytelen volna azt gondolni, hogy ezek a lenini tételek csak a sajtóra, az újságokra stb. vonatkoznak. Lenin az egész irodalomra érti ezt, s a lenini cikk szellemét követve joggal mondhatjuk, hogy ez ugyanúgy vonatkozik a művészi tevékenység egyéb területeire is.

Az irodalom pártosságáról szóló lenini tanítás a kommunista párt politikájában öltött testet. Hazánk fejlődésének kezdeti szakaszán pártunk politikája az volt, hogy támogatta a proletárirókat, s ugyanakkor igyekezett megnyerni a szocializmusnak minden tevékeny alkotót, és segítette őket abban, hogy az új társadalom építőivé váljanak.

A pártnak ebben az irányvonalában párosult a művészek munkásságában felbukkanó burzsoá ideológiai hatás kemény és kíméletlen bírálata mindannak támogatásával, ami haladó, a nép érdekeit szolgálja, és segít neki az új társadalom építésében. A szocializmus győzelméért és a kulturális forradalom megvalósításáért folytatott harcban az egész művész-értelmiség a párt és a nép oldalára állt. A szovjet művészeknek a

⁸⁸ uo.

⁸⁹ uo. 32.

⁹⁰ uo. 33.

⁹¹ uo.

⁹² uo.

párttal való kapcsolatát emellett nem szabad úgy értelmezni, hogy szervezetiileg a párt-hoz tartoznak. A marxizmus—leninizmus megalapítói, a kommunista párt a művészek pártosságát sohasem szervezeti értelemben fogták fel. A legfontosabb a művész ideológiai álláspontja, gyakorlati részvétele a nép életében és harcában. Nem az a döntő, hogy a művész formailag a párthoz tartozzon, hanem az, hogy munkásságában reálisan támogassa a párt vonalát. Enben az értelemben minden szovjet művész pártos, aki a marxista—leninista ideológia alapján áll, és aktívan részt vesz a szocialista irodalom és művészet megteremtésében.

A szovjet társadalom viszonyai között tehát feloldódik az osztálytársadalom irodalmára jellemző ellentmondás. Az osztálytársadalomban gyakori eset volt, hogy a mű objektív népi jelentősége nem volt összhangban a művész szubjektív társadalmi nézeteivel. A mi viszonyaink között a népiség és a pártosság megbonthatatlan egységben van, s ennek köszönhető, hogy a szovjet művészet ilyen nagy erővé vált, s kivívta a nép elismerését.

(*A marxista—leninista esztétika alapjai. Bp., 1961. 355—358.*)

HANS KOCH: AZ IRODALOM PÁRTOSSÁGÁNAK LENINI FOGALMA 1962.

Mi a tartalma az irodalom pártossága lenini fogalmának úgy, ahogy azt Lenin 1905-ben megfogalmazta?

1. A szocialista irodalmi tevékenység az általános proletárügy egy része, egyike az egységes, nagy szocialista gépezet „kerekeinek és csavarocskáinak”, melyet a párt vezet és mozgat. Ez megköveteli azt, hogy „az irodalmi munka a szervezett, tervszerű, egységes szociáldemokrata pártmunka alkotórészévé váljon.”⁹¹ Ez annyit jelent, hogy a szocialista irodalmi tevékenységet a szocialista pártmunka történelmi tartalma hatja át. Ez továbbá annyit jelent, hogy a szocialista irodalom pártossága magában foglalja azt is, hogy a marxista—leninista párt vezeti és irányítja.

2. Ebből az következik, hogy a pártos irodalom a proletariátussal és ezáltal az ország színe-javát, erejét és jövőjét megtestesítő dolgozók millióival *nyíltan* összeforrott irodalom. Ez a dolgozók és a nép tömegeivel való nyílt összeforrottság az irodalom és a nép szoros kölcsönhatásában nyilvánul meg.

Az irodalom szocialista pártossága azt jelenti, hogy az irodalom a tömegek életéből merít, a tömegek tudatos, szervezett harcának gyümölcse és részt vesz a tömegek szocialista nevelésében, amennyiben elősegíti azt, hogy az emberi forradalmi gondolat legújabb eredményeit megtermékenyítse a szocialista proletariátus eleven munkája, és hogy segít megteremteni a szüntelen kölcsönhatást, a múlt tapasztalatai és a munkás elvtársak jelenlegi harcának tapasztalatai között.

A pártosságnak ebben a lenini megfogalmazásában az a tartalom rejlik, hogy a szocialista irodalom összeolvad a valóban leghaladóbb és a végsőkéig következetes forradalmi osztállyal a mozgalmával, amely önmaga felszabadításával egyúttal az egész emberiséget is felszabadítja. A szocialista pártosság ennél fogva a népi összetartozás legmagasabb fokát valósítja meg.

3. A szocialista pártosság ezt jelenti: harc mindennemű pártellenes nézettel, minden olyan kísérlettel szemben, amely a párt cégérét arra használja fel, hogy pártellenes nézeteket terjesszen. Annak megállapítására, hogy mi pártellenes, mi áll a párton kívül és mi felel meg neki, itt van a program és a szervezeti szabályzat, a párthatározatok, a marxista—leninista elmélet, és végül a nemzetközi forradalmi munkásmozgalom egész tapasztalata. Ugyanakkor világos, hogy nem lehet valóban szocialista mozgalom, valóban szocialista gondolat az, ami ellentmond a forradalmi munkásmozgalom vonalának, programjának, marxista—leninista határozatainak.

Ezért az irodalom és művészet szocialista pártossága (*pártjellegűsége* értelmében) szocialista osztályjellegének a kritériuma, ez pedig mindig feltételezi egy marxista—leninista párt létét. A pártirodalom lenini felfogásában éppen az a történelmileg új és maradandó, hogy a marxista esztétikai gondolkodás történetében először tárta fel azt, hogy a szocialista irodalmi fejlődés minden esetben elszakíthatatlanul összekapcsolódik

⁹¹ LENIN: Művei. 10. köt. 32—33.

az új típusú párt vezető szerepével, azzal, hogy az irodalmi fejlődés beleilleszkedik az eleven szocialista ügynek a párt által vezetett és irányított áramába. Az irodalom szocialista pártosságának lenini fogalmában a történelmileg új az, hogy az irodalmat összekapcsolja a munkásosztály pártjával, az új típusú párttal, a munkásosztály tudatos, szervezett élcsapatával, azzal az egységes nagy szocialista „gépezettel”, melyet a párt vezet és mozgat. Ezzel minden kérdés, amely az irodalomnak a néphez, a néppel való kapcsolatát, az irodalom társadalmi szerepét érinti, új módon vetődik fel.

A pártosság fogalma — Leninnek *A párt szervezete és a pártirodalom* című cikke révén — teljesen meghatározott, történelmileg konkrét tartalomhoz jutott. Ennélfogva terminológiai szempontból helyesebbnek tartanám, ha a pártosság irodalmelméleti fogalmát csak abban az értelemben használnánk, ahogy Lenin valóságosan alkalmazta, egyébként pedig beszéljünk haladó vagy reakciós, szocialista vagy akár imperialista irányzatú irodalomról, amivel azt jelölnék, hogy a maga módján mindegyik — nyíltan vagy kevésbé nyíltan — osztályának értelmében irányzatos.

(Hans Koch: *Marxizmus és esztétika Bp., 1964. 657–658., 668.*)

KIS ESZTÉTIKAI SZÓTÁR

1964.

Pártosság a művészetben bizonyos eszmei—esztétikai nézetek összessége, amely — V. I. Lenin szavai szerint — egy osztály, csoport, párt érdekeit és törekvéseit kifejező művész alkotásaiban az éles osztályharc közepette különös erővel és evidenciával nyilvánul meg. A pártosságot a művészetben nem a művész valamely párthoz való szervezeti vagy formális tartozása, hanem meggyőződése, az ábrázolandó jelenségekhez való meghatározott viszonya jelenti.

A kommunista és burzsoá pártosság a művészetben — osztályjellegénél fogva — éppoly ellentétes, mint a proletariátus és a burzsoázia érdekei. A kommunista pártosság a proletariátus, a néptömegek érdekeinek nyílt és becsületes védelmében nyilvánul meg. A művész osztályokfelettségéről és pártatlanságáról szóló, gyakran hazug frázisokkal palástolt burzsoá pártosság a burzsoázia törekvéseit, érdekeit és vágyait fejezi ki. Ezért a kommunista pártosság megköveteli, hogy a művészek küzdjenek a burzsoá pártosságnak a művészetre való mindennemű befolyása és az olyan káros kísérletek ellen, amelyek az ideológia területére a békés egymás mellett élés eszméjét akarják ráerőszakolni. „Békés egymás mellett élés az ideológia területén a marxizmus—leninizmus megtagadását, a munkások és parasztok ügyének elárulását jelenti” (N. Sz. Hruscsov). A programanyag, amely a művészet pártosság-elvének mélyenszántó, teoretikus megalapozását adja, V. I. Lenin *A párt szervezete és a pártos irodalom* (1905) c. cikke. Lenin nézete szerint csak a haladó osztály érdekeit tudatosan védő író-„harcos” képes megalkotni a nép számára szükséges műveket. Az alkotási szabadság kispolgári és nyárszolgáraiértelmezése ellen fellépő V. I. Lenin cáfolhatatlanul bebizonyította, hogy a pénz hatalmán alapuló társadalomban a művész nem lehet valóban szabad, ellenkezőleg, származási játékszerré válik az uralkodó osztályok kezében. A burzsoá író, művész, színészsző szabadsága, amint Lenin írta, valójában alig leplezett (vagy képmutatón leplezett) függő viszony a pénzeszsáktól, megvesztegetéstől. Csak az a művész, aki tudja miért harcol, milyen társadalmi eszméket védelmez, független valóban a tehetségét megvásárló mecénások szeszélyeitől és hóbortjaitól, csak így szabadul meg az éhenhalás rémétől, ha munkássága nem nyerné meg a gazdagok maroknyi csapatának tetszését. A nép érdekeinek nyílt, egyenes, becsületes szolgálata, egy olyan párt ügyének szolgálata, amely következetesen ezt képviseli, adja meg a művésznek azt a lehetőséget, hogy egyéniségét kifejezésre juttassa, a művészettel kapcsolatos nézeteit megvédelmezze, tehetségét kibontakoztassa, és koncepciói megvalósításához a művészi kifejező eszközöket megválasztthassa.

Amikor a pártosság a művész belső igényévé válik, amely nélkül nem tud érezni, gondolkodni, alkotni — akkor hozzá létre a nép számára szükséges, igazságával és őszinteségével megnyerő műveit. Így tehát a művészet pártossága szervesen összefügg népiségével (lásd. *Népiség a művészetben*).

A művészet pártossága nemcsak politikai, hanem esztétikai fogalom is. Elválaszthatatlan a művész tehetségétől és választott hivatásától. Az ideológiai-politikai életszemlélet valamennyi közössége mellett is, minden művész sajátosan, tehetsége jellegének megfelelően választja ki azt, ami számára ebben a leglényegesebb, legfontosabb, s kifejezi

egyéni művészi kifejező eszközei eleve való viszonyát (lásd. A l k o t ó i e g y é n i s é g). A pártosság szoros kapcsolatban van a műalkotás művésziességgével, olyannyira, hogy befolyást gyakorol a művész által történő életanyag kiválasztására, megértésére és megítélésére, megjelenik a mű t á r g y á n a k alapján létrejött k o n f l i k t u s o k ábrázolásában, a tipikus alakok és jellemek megformálásában, lelkiviláguk és cselekedeteik megértésében. Az élethez és az emberekhez való objektivista, közömbös viszony a művészt elkerülhetetlenül a n a t u r a l i z m u s h o z, művészietlenséghez vezeti. Ez a művész képtelen az életben a legfontosabbat észrevenni, az események belső összefüggését megérteni, a jelenségeket általánosítani és egyéni vonásokkal, sajátossággal rendelkező jellemeket alkotni. Sorsa csak a valóság szánalmas másolata vagy legjobb esetben illusztráció, amelynek semmi köze a m ű v é s z i e s s é g h e z, a nép életének mély költői megértéséhez. A szovjet művészet kiemelkedő alkotásai azért mozgatták meg az olvasót, nézőket, mert alkotóik szenvedélyesen, forró érdeklődéssel hozták létre őket. A nép életének igazsága a tehetséggel megáldott, hivatásának technikai eszközeivel rendelkező, korunk haladó eszméivel felfegyverkezett művész agyán és szívében átszűrődve nagy művészi igazsággá válik.

Az irodalom és művészet pártosságának lenini tanítása az SZKP KB művészeti kérdésekben hozott határozataiban, és N. Sz. Hruscsovnak az irodalom és a művészet kiemelkedő személyiségeivel történt találkozásai során elhangzott felszólalásaiban továbbfejlődött. N. Sz. Hruscsov hangsúlyozta a pártosság és népiség elválaszthatatlanságát a s z o c i a l i s t a r e a l i s t a művészetben. „Aki a néppel akar lenni — mondja N. Sz. Hruscsov — az legyen mindig a párttal. Aki szilárdan áll a párt álláspontján, az mindig a néppel lesz.”

(Краткий эстетический словарь, М. 1964.)

SZIGETI JÓZSEF: OSZTÁLYTENDENCIA ÉS PÁRTOSSÁG

1965.

Lenin rámutatott arra, hogy amint nincs pártatlan filozófia és pártatlan tudomány, nincs pártatlan művészet sem. Ebben az általános értelemben a pártosság fogalma azonos az irányzatosság fogalmával, és mindenekelőtt azt jelenti, hogy minden művész és művészeti irányzat egy-egy meghatározott társadalmi érdek talaján áll, ennek kifejezője. E tekintetben a kizsákmányoló és elnyomó osztályok művészete, amely rendszerint a pártatlanság, az osztályfelettlenség jelszavába burkolja a maga nagyon is osztályhoz kötött elképzeléseit, hasonló a kizsákmányolása ellen küzdő osztályok, jelesül a forradalmi munkásosztály művészetéhez, amely szintén osztályérdekeket kell, hogy képviseljen és képvisel is, amennyiben csakugyan a forradalmi munkásosztály és a forradalmi munkásmozgalom művészete. Am ama előbb tárgyalt tartalmi mozzanaton túlmenőleg, hogy a forradalmi munkásosztály művészete a valóság mélyebb és szélesebb ábrázolását teszi lehetővé, megvan az a — szociális tartalomból kinövő — formai különbség is a régi és az új művészet között, a polgári és a szocialista művészet között, hogy a szocialista művészet nyíltan és határozottan hirdeti a maga pártosságát, sőt, egyenesen követelményként állítja a szocialista művészek elé, hiszen a pártosságnak itt a munkásosztály érdekeit szolgálva a történelmi igazság, valóság helyes és hű ábrázolásában kell megmutatkoznia, mivel a munkásosztály olyan osztály, amely minden kizsákmányolásnak és osztályelnyomásnak véget vet a maga forradalmában. Itt tehát már nemcsak az osztálytendencia értelmében van szó pártosságról, mint a korábbi művészet esetében, amely amennyiben igazi értéket alkotott, csak ritkán kapcsolódott össze egy-egy forradalmi párt harcaival, mint ahogyan Milton kapcsolódott az angol forradalmi erőkhöz, vagy a francia forradalom festője Jacques-Louis David kapcsolódott a jakobinusokhoz; itt a pártosság tudatos elkötelezettséget jelent a munkásosztály forradalmi pártjával, a kommunista párttal. A pártosság magánvaló pártosságból — hogy az előbbi terminológiánkat alkalmazzuk —, osztálytendenciából, magáért való pártossággá, társadalmi-politikai vonatkozásban is tudatos pártossággá válik. A pártosság nyílt és átfogó képviselője ily módon nem áll ellentétben az igazsággal, nem áll ellentétben a művészi ábrázolás objektivitásával. Minél következetesebben és, azt mondhatnám, határozottabban tudja valaki képviselni a munkásosztály érdekeit, a munkásosztály történelmi tendenciáit a maga művészetében, annál mélyebb és annál gazdagabb feltárását tudja adni a történelmi igazságnak — feltételezve a megfelelő érzéki megjelenítő erőt —, annál megragadóbb lesz művészete. Persze

itt sincs arról szó, hogy pusztán a munkásosztály igazságainak hirdetése már eleget tenne a művészet kritériumainak, de arról igenis szó van, hogy egyszerű új művészi lehetőségeket teremt — lehetőségeket, amelyeknek realitását, történelmi mértékben szemlélve, magának a szocializmusnak a történelmi fejlődése, benne a szocialista művészek és művészet fejlődése kényszeríti ki, saját történelmi és művészi tapasztalataikon iskolázva a művészeket, tévutak és zsákutcák után is visszavetve és visszavezetve őket a helyes kiindulópontokra, újból és újból szembesítve eredményeiket, sikereiket és balsikereiket magával a valósággal, a szélesedő és mélyülő, esztétikai kultúrájában is differenciálódó népi igényekkel stb. Az objektivitás feltételezi a pártosságot, másfelől a művészi objektivitás, tehát az objektív valóság művészileg adekvát ábrázolása nemcsak a művésznek, hanem általában a szocialista művészet által befolyásolt embereknek a társadalmi és esztétikai tudatát is formálja s mélyíti: megindul a nép és művészet magasabb szintű egymásra találásának hosszadalmas és bonyolult történelmi folyamata.

A polgári ideológia általános emberi jellege csak a különös osztályérdek egyetemesített megjelenési formája, míg a proletár ideológia osztályjellege az egyetemes tartalom különös megjelenési formája

A pártosság fogalmával kapcsolatban vége-hossza nincs a polgári félreértéseknek, esetenként rágalmaknak. Azt mondják, hogy itt egyetlen osztály érdekeinek kíméletlen érvényesítéséről van szó az általános emberi érdekekkel szemben, és hogy az ilyen törekvés tönkreteszi a művészetet, mert letéríti a művészi ábrázolás útjáról. Ám a pártosság nemcsak az objektivitással nem áll ellentétben, olyannyira sem, hogy igazi objektivitás nélkül a pártosság is nehezen képzelhető el, de nem áll ellentétben azzal sem, hogy egy osztály érdekeinek képviselője révén a művész az emberi fejlődés, az emberi haladás érdekeit képviseli, az egyedül valóságos és létező emberi egyetemességet, konkrét humanizmust. A polgári művészek (és nemcsak a dekadencia, hanem a polgári művészet progresszív korszakának nagy mesterei is) a maguk osztályérdekét, a burzsoázia érdekét mint különleges érdeket általános emberi érdeknek tüntették fel, vagyis úgy, mintha nemcsak a burzsoáziának, hanem a kizsákmányolt proletariátusnak vagy a parasztságnak az érdekét is képviselnék, a maguk pártosságát, osztálytendenciáját tehát az általános emberi leplebe burkolták. Ez pedig végeredményben illúzió volt! Mert ha történelmileg rövid időre együtt haladtak is a burzsoáziával az általa kizsákmányolt, illetve kizsákmányolásra ítélt osztályok, útjuk a polgári társadalom létrejöttével szétvált, a munkásosztály érdekei szembe kerültek a burzsoázia érdekeivel. A burzsoázia egy történelmileg futó pillanat után nem képviselheti többé jóhiszeműen a művészetben sem az általános emberit a maga különleges osztályérdeke alapján. Persze nagyon is érthető, hogy egy különleges osztályérdeket, amely nem esik egybe az emberi haladás, az emberek mérhetetlen többségének érdekeivel, általános emberi érdekeknek kell feltüntetni, hiszen tömegbefolyást csak ezen keresztül szerezhetnek. Egészen más a helyzet azonban a munkásosztály érdekeinek nyílt képviselőével. Mivel a munkásosztály érdekei ténylegesen egybeesnek az emberi haladással, és bennük valóban az általános emberi érdek nyilvánul meg, nincs szükség semmiféle leplezésre, s az elérendő és elérhető egyetemesség formája itt a történelmi különös lesz.

Úgy is megfogalmazhatnám ezt a helyzetet, hogy a burzsoázia objektivitása és általános vagy inkább elvont humanizmusa végeredményben csak leple egy szűk osztályérdeknek. Kifejező formája éles ellentétben áll a kifejezett tartalommal, az egyik egyetemessége, a formának az egyetemessége nem a tartalom egyetemességéből származik, hanem a tartalom partikuláris jellegéből, és éppen ezért hamis. A másik oldalon, a proletár művészetben és általában a proletár ideológiában a pártosság mint különleges osztályérdeket kifejező forma a valóságban egyetemes emberi érdeket fejez ki, az emberi haladás érdekeit; az emberi haladás azonban elválaszthatatlan a munkásosztály érdekeitől, és éppen ezért jogosult a pártosságnak ez a formája, a különös mint forma, az általános emberi érdekek kifejezése szempontjából.

(Szigeti József: Bevezetés a marxista-leninista esztétikába. Bp., 1966. 210—214.)

Az elkötelezett és elkötelezetlen irodalom

JEAN-PAUL SARTRE: A TEMPS MODERNES BEKÖSZÖNTŐJE

1945.

Nem akarunk szegyenkezni, amiért írunk, és semmi kedvünk csak azért beszélni, hogy ne mondjunk semmit. Egyébként még ha akarnánk, se tehetnénk meg: erre senki sem képes. Minden írásnak van értelme, még ha ez az értelem messze áll is attól, amit a szerző szeretett volna adni neki. Mert valójában az író szerintünk nem Vesta-szűz és nem Ariel: bármit tesz, benne van „a dolgokban”, rajta a bélyeg, kompromittálva van, hiába menekül akár a legtávolabbi zugba. Ha némely korszakokban csengő haszontalanságok készítésére vesztegeti művészetét, ez is jele valaminek: annak, hogy az irodalom és kétségkívül maga a társadalom válságban van, vagy pedig az uralkodó osztályok terelték az író akaratától függetlenül a luxustevékenység felé abbéli félelmükben, hogy különben a forradalom csapatait gyarapítja. Flaubert, aki annyit szidalmazta a burzsoákat, és aki a társadalmi gépezettől távol állónak hitte magát, mi egyéb szemünkben tehetséges járadékosnál? Aprólékos művészete vajon nem tételezi-e fel a croisset-i kényelmet, egy anya vagy unokahúg odaadó gondoskodását, a rendezett életmódot, a kedvező anyagi helyzetet, a rendszeresen felvett osztalékokat? Pár esztendőbe telik csak, s egy könyv szociális tette válik, amelyhez úgy fordulnak az emberek, mint valami intézményhez, s amelyet úgy kezelnek, mint statisztikai adatot; egy kis távlat kell csupán, máris részévé válik egy korszak berendezkedésének, egy sorban a ruhákkal, fejfedőkkel, a közlekedési eszközökkel és az étkezéssel. Mirőlunk szólva a történész azt mondja majd: „Ezt meg ezt ettek, ezt olvasták, így öltözködtek...” Az első vasutak, a kolera, a lyoni selyemszövők lázadása, Balzac regényei, az ipari fellendülés együttesen jellemzi a júliusi monarchiát. Mindezt Hegel óta többször is megmondták már: mi csak a gyakorlati következtetéseket akarjuk levonni belőle. Minthogy az író semmiképp sem vonulhat félre, kapcsolódjék hát szorosan a korához; ez számára az egyedüli lehetőség: a kor érte van, s ő a koráért. Sajnáljuk, hogy Balzac közömbösen fogadta negyvennyolc eseményeit, s hogy Flaubert értetlenül és gyáván szemlélte a Kommünt; de *őhelyettük* sajnáljuk, mert ezzel visszahozhatatlanul elmulasztottak valamit. Mi semmit sem akarunk elmulasztani: voltak bizonynyal szebb korok is, de ez a miénk; csak *ez az egy* élet jutott nekünk, ez a háború és, talán *ez a* forradalom. Ne gondolja senki, hogy populizmust hirdetünk — éppen ellenkezőleg. A populizmus vén szülők gyermeke, az utolsó realisták szomorú hajtása; a populisták is azzal próbálkoztak, hogy kiszálljanak a játszából. Mi viszont meg vagyunk győződve, hogy *nem lehet* kiszállni a játszából. Hallgathatunk és lapíthatunk mint a kő — passzivitásunk is tett lesz. Egész életét is arra szentelheti valaki, hogy regényeket írjon a hettitákról: félrehúzódnak önmagában is állásfoglalás. Az író *szituációban van* a korában: minden szó visszhangot kelt. A hallgatás is. Flaubert-t és Goncourt-t felelősnek tartom a Kommünt követő megtorlásért, mert egyetlen sorukkal sem próbálták megakadályozni. Azt mondhatták, ez nem az *ő* dolguk volt. Hát Galas pere, az Voltaire dolga volt? Dreyfus elítélése Zola dolga volt? A kongói közigazgatás Gide dolga volt? Ezek a szerzők, életük meghatározott pillanatában, mind felmérték írói felelősségüket. A megszállás tudatára ébresztett a miénknak. Minthogy pusztá létezésünkkel is hatunk a korunkra, úgy határozunk, hogy ez a hatás tudatos legyen. Félreértés ne essék: bőven van rá eset, hogy egy író, szerény lehetőségeihez képest, a jövőn munkálkodik. De van egy, az egész emberiséget érintő, homályos és absztrakt jövő, amelyről nincs világos elképzelésünk. Mi véget ér a történelem? Kihül-e a Nap? Milyen lesz az emberi lét a 3000-ik év szocialista rendszerében? Ezeket az ábrándozásokat átengedjük a fantasztikus regények íróinak; bennünket a mi korunk jövője kell hogy foglalkoztasson: egy, a jelentől alig különböző, korlátozott jövő — hiszen egy korszak, miként maga az ember, mindenekelőtt jövő. Ezt a jövőt a kor munkálkodása, vállalkozásai, hosszabb-rövidebb távú tervei, lázadásai, harcai, reményei teszik: mikor ér véget a háború? hogyan épül az ország? hogyan alakítják a nemzetközi

kapcsolatokat? milyen szociális reformokra kerül sor? győznek-e a reakciós erők? lesz-e forradalom, s ha igen, milyen? Ezt a jövőt a magunkévá tesszük, és nem is akarunk másikat. Némely írónak persze kevésbé időszerűek a gondjaik, messzebbre hatók a nézeteik. Távollevőkként járnak-kelnek közöttünk. De hát hol élnek? Utódaikkal együtt majd visszanéznek messze túnt korunkra, amelynek ők lesznek az egyedüli túlélői. Am rosszul számítanak: a posztumusz dicsőség mindig félreértésen alapul. Ugyan mit tudnak ezekről az utódokról, akik majd kihalásszák őket közülünk! A halhatatlanság szörnyű alibi: nem könnyű úgy élni az embernek, hogy egyik lába a síron túl, a másik a síron innen van. Hogyan intézhetik a mindennapi ügyeiket, ha oly messziről tekintenek rájuk? Hogyan lelkesedhetnek egy harcért, hogyan örülhetnek a győzelemnek? Mindennek megvan az ára. Néznek bennünket anélkül, hogy látnának: mi máris halottak vagyunk a szemükben, ők pedig visszatérnek a regényükhöz, melyet olyanoknak írnak, akiket soha nem fognak látni. Eltűrik, hogy a halhatatlanság elloppja az életüket. Mi viszont a kortársainknak írunk, mi nem a jövő szemével nézzük a világunkat — hiszen úgy tennék tönkre a legbiztosabban —, hanem a testi szemünkkel, az igazi, halandó két szemünkkel. Nem fellebviteli szinten akarjuk megnyerni a perünket, s nem érdekel bennünket a halál utáni rehabilitálás: a pereket itt, ezen a földön és a mi életünkben nyerjük meg, vagy veszítjük el.

(Köpeczi Béla: *Az egzisztencializmus. Bp., 1965. 261—265.*)

ALBERT CAMUS: A MŰVÉSZ ÉS KORA

1953.

Kérdés: Mit tehet a művész a mai világban?

A művésztől nem kéri sem azt, hogy írjon a termelődíszövekvezetkekről, sem azt, hogy altassa el magában azokat a szenvedéseket, amelyeket mások is átéltek a történelemben. És mivel azt kérték tőlem, hogy beszéljek személyemre vonatkozóan, igyekszem ezt a tőlem telhető legegyszerűbben tenni. Mint művészeknek talán nincs szükségünk arra, hogy századunk dolgaiba belevatkozzunk. De mint embereknek igen. A bányásznak, akit kizsákmányolnak vagy agyonlőnek, a koncentrációs táborok és gyarmatok rabszolgáinak, az üldözöttek légióinak, akikkel tele van földünk, igen, nekik szükségük van arra, hogy mindazok, akik beszélni tudnak, megtörjék csendjüket és ne különüljenek el tőlük. Nem írtam napról napra harcos cikkeket, nem vettem részt közös harcokban, mert én azt szeretném, hogy a világot görög szobrok és remekművek borítsák. Él bennem az az ember, aki ezt kívánja. Csupán más dolga is van, mint megpróbálni életet lehelni képzeletének teremtményeibe. De első cikkeimtől egészen az utolsó könyvemig csak azért írtam annyit — talán túl sokat is —, mert képtelen vagyok elfordulni a mindennapoktól, azoktól az emberektől — bárki legyen is —, akiket megaláznak és lealacsonyítanak. Szükségük van a reményre, és ha mindenki hallgat vagy csak két megaláztatás közt is hagyjuk őket választani, akkor kétségbeesésük örök időkre szól, és a mienk is. Nekem úgy tűnik, hogy nem lehet elviselni ezt a gondolatot, és azok, akik ezt nem tudják elviselni, azok nem is tudnak a maguk tornyában elaludni. Nem erényességből, mint látjuk, hanem egyfajta, szinte szervezetünkben gyökerező elviselhetetlenségből, amelyet vagy érez az ember, vagy nem érez. Részemről sok embert ismerek, akik ezt nem érzik, de az ő álmukat nem tudom irigyelni. Mindazonáltal ez nem jelenti azt, hogy művésztermészetünket fel kellene áldoznunk, tudom is én milyen szociális prédikációnak. Másutt már elmondottam: miért van nagyobb szükség a művészre most, mint valaha is volt. De ha közbeavatkozzunk mint emberek, ez a tettünk kihat a mű hangjára. És ha nem vagyunk elsősorban a nyelv művészei, milyen művészek vagyunk? Még ha harcos létünkre műveinkben pusztaságokról vagy egoista szerelemről beszélünk is, harcos életünk elegendő ahhoz, hogy egy rejtett vibrálás népesítse be ezt a pusztaságot és ezt a szerelmet. Jőmagam nem fogom megtagadni ostobán az alkotói értékeket az emberi értékek javára, ha hátat fordítottunk a nihilizmusnak vagy fordítva. Számomra az egyik elválaszthatatlan a másiktól és azon mérem a művész nagyságát (Molière, Tolsztoj, Melville), mennyire tud a kettő között egyensúlyt teremteni. Ma az események nyomása alatt kényszerítve vagyunk a feszültséget átvinni életünkbe is. Ezért van az, hogy napjainkban oly sok művész görnyedve e teher alatt és elefantésont-toronyba, vagy a szociális templomba menekül. Egyidejűleg kell a szenvedést és szépséget szolgáltatnunk. A szívós türelem, az erő, a rejtett siker, amelyet ez megkíván: ezek azok az erények, amelyek megalapozzák azt az újjászületést, amelyre szükségünk van.

Még egy szót. Ez a vállalkozás, tudom, nem jár veszély és keserűség nélkül. Elfogadtuk a veszélyeket; az egyhelyben ülő művészek korának vége. De el kell üznünk a keserűséget. A művész egyik kísértése az, hogy magányosnak higgye magát, és elő is fordul, hogy ezt rásütik aljas örömmel. De ez nem igaz. A középpontban áll, pontosan azoknak a szintjén áll, nem magasabban és nem lejjebb, mint akik dolgoznak és küzdenek. Az elnyomással szemben éppen az a hivatása, hogy kinyissa a börtönöket, megszólaltassa mindenki szerencsétlenségét és örömet. Így igazolja magát a művészet, megvédve magát ellenségeivel szemben, éppen azáltal, hogy nyilvánvalóvá teszi: nem ellensége senkinek. Egymagában képtelen meghozni az újjászületést, amely feltételezi az igazságot és a jogot. De nélküle ez az újjászületés formátlan lenne, következésképp semmi, semmi se lenne. Kultúra nélkül és anélkül a relatív szabadság nélkül, amely a kultúra feltétele, a társadalom, mégha tökéletes is, csak dzsungel. Ezért minden igazi alkotás a jövő egyik záloga.

(*Actuelles, II. Paris, 1953. 178—182.*)

ALBERTO MORAVIA: INTERJÚ

1958.

Moravia: Egyszerűen azért írok, mert kedvemem lelem benne; azért írok, hogy szó-
rakoztassak másokat, és persze, hogy kifejezzem magam. Mindenki megtalálja a módját,
hogy kifejezze magát, én véletlenül az írásban találtam meg.

D. és J.: Vagyis nem tartja magát moralistának?

Moravia: Nem, a leghatározottabban nem. Az igazság és a szépség önmagában
nevelő hatású. Az a tény önmagában, hogy valaki a balszárnnyat képviseli, vagy bármiféle
„szárnnyat”, magával hozza a pártos álláspontot meg az objektivitás hiányát. És követke-
zőképpen az ember képtelen helytálló bírálatot mondani. A társadalombírálat szükség-
szerűen és mindig csak a felületet érinti. De ne értsenek félre. Az írónak, mint minden
művésznek az a célja, hogy a valóságot ábrázolja, hogy még magánál a valóságnál is tel-
jesebb és tökéletesebb valóságot teremtsen. Hogy ezt elérhesse, határozott morális állás-
pontot, világosan megfogalmazott politikai, társadalmi és filozófiai magatartást kell
kialakítania; a nézetei természetesen megtalálják az utat a műveibe is. A művész nézetei
azonban nem elsőrendűen fontosak, csak szolgálják a művet magát. Az író nézetei ellenére
marad fenn. Lawrence-t olvasni fogják, bárhogy vélekedjenek is majd a szexualitással
kapcsolatos elképzeléseiről. Dantét olvassák a Szovjetunióban.

Másrészt a műalkotásnak ábrázoló és kifejező funkciója is van. Az ábrázolásban a
szerző eszméi, ítéletei és maga a szerző is összefonódik a valósággal. A bírálat azonban csak
egy mozzanatot, egy szempont — nem is a legfontosabb szempont — az egészben. Való-
színűnek tartom, hogy mindezek után bizonyos mértékig mégiscsak moralista vagyok, ha
már ezt a szót használtuk. Mindannyian azok vagyunk. Tudják, az ember néha arra
ébred föl reggel, hogy minden ellen lázadozik. Semmi sem jó. És aznap vagy azokban a
napokban, amíg csak ki nem keveredik belőle, moralista lesz. Fogalmazzuk így: minden
ember moralista a maga módján, de ezenkívül még sok minden egyéb is.

(*Interjú! Nagy írók műhelyében. Bp. 1965. I. 124.*)

EUGÈNE IONESCO: A DRÁMAÍRÓ SZEREPE*

1958.

Természetesen megtisztelve éreztem magam, hogy Tynan cikket szentelt két dara-
bomnak, *A székeknek* és *A leckének*, fenntartásai ellenére is, hiszen egy kritikusnak jogá-
ban áll fenntartásokkal élni. Mégis, minthogy számomra úgy tűnt: egynémely kifogása
nemcsak hamis, de a drámától idegen premisszákon alapszik — feljogosítva érzem magam,
hogy néhány magyarázó megjegyzést fűzzek hozzá.

*Válasz Kenneth Tynannak az Observer 1958. június 22. számában megjelent cikkére.

Tynan úgy adja elő, mintha az emberek az én beleegyezéssel neveztek volna a dráma egyfajta „messiásának”. Ez két okból pontatlan, mert semmi kedvem nincs a messiássághoz, másrészt pedig nem hiszek abban, hogy a művész vagy a drámaíró hivatása a messianizmus felé irányulna. Határozott érzésem, hogy Tynan az, aki a messiások után kutat. Mondanivalót adni az embereknek, a világ folyását szándékozni irányítani, vagy azt megmenteni a vallásalapítók, a moralisták vagy a politikusok ügye —, akik mellesleg rosszul intézik, mint ahogy azt bőrkönkön tapasztaljuk. Egy drámaíró megelégszik azzal, hogy darabokat írjon, amelyekben tanúvallomást tehet, nem pedig didaktikus célnak — személyes, érzelmi tanúvallomást saját és mások szorongásáról, vagy ami ritka, saját boldogságáról; vagy pedig az életről való tragikus vagy komikus érzelmeit fejezi ki.

Egy műalkotás a doktrínák segítségével semmit sem tud észrevenni. Másutt már leírtam, hogy egy műalkotás, amelyik csak ideológikus lenne és semmi más, haszontalan, szószaporító volna, alatta maradna annak a doktrínának, amelyre hivatkozna, és amelyik jobban ki tudná magát fejezni a bemutatásokkal kísért előadás és a szónoki beszéd nyelvezetében. Egy ideológiai szindarab semmi egyéb, mint egy ideológia vulgarizációja. Véleményem szerint egy műalkotásnak megvan a maga kifejezési rendszere; megvannak a saját, közvetlen eszközei, melyekkel a valóságot birtokba veszi.

Úgy látszik, Tynan azzal vádol, hogy eltökélten, kifejezetten antirealista vagyok; hogy azt jelentettem ki: a szavaknak semmi értelme nincs, minden beszéd közölhetetlen. Ez az, ami csak részben igaz, mert az a tény, hogy színműveket írunk és azokat bemutatjuk, összeegyeztethetetlen egy ilyen koncepcióval. Én csupán azt állítottam, hogy nehéz megértetni magunkat, nem pedig azt, hogy ez teljességgel lehetetlen, és az én darabom, *A székek* — talán patetikus — védőbeszéd a kölcsönös megértés mellett. Ami a realitás fogalmát illeti, Tynan — nekem úgy tűnik — a realitásnak csak egyetlen formáját ismeri: a „szociálisnak” nevezett formát, ami az én szememben a legkülsőségesebb, és hogy mindent megmondjak, a legkevésbé objektív, mert hajlamos a szenvedélyes interpretációkra. Ezért úgy gondolom, hogy az olyan írók, mint Sartre (a politikai melodramák szerzője), Osborne, Miller stb. új „boulevard szerzők”, egy baloldali konformizmust képviselnek, amelyik éppoly siralmas, mint a jobboldali. Ezek az írók semmi olyant nem nyújtanak, amit előzőleg a politikai beszédek és művek alapján ne ismertünk volna.

Ez még nem minden. Nem elég, hogy az író „szocialista realista” legyen, úgy látszik az is szükséges, hogy harcos híve legyen annak, amit „haladásnak” neveznek. Az egyedül elfogadható írók, akik a dráma „országútját” járják, azok lennének, akik bizonyos előre meghatározott elvek vagy direktívák alapján gondolkodnak. (De a haladás felé törekvés (progresszizmus) sohasem azonos a haladással.)

Íme ez az, ami különösen megkeskenyítené az országutat, ami jelentős mértékben lecsökkentené a realitás különböző területeit és határok közé szorítaná a művészi alkotás kutatásának nyílt terét. Úgy vélem, hogy „a politika”, az, amelyik elválaszt bennünket egymástól, amelyik válaszfalat húz az emberek közé, és amelyik a félreértések kétségtelen alapja.

Ha szabad paradoxonban kifejezni magam, azt mondanám, hogy az igazi társadalom, a valódi emberi közösség társadalmonkívüli — egy szélesebben kiterjedő és mélyebb társadalom az olyan, amelyik közös szorongásokban, vágyakban és titkos nosztalgiaiban nyilatkozik meg, amelyek mindenkinek a lényegét alkotják. A világ történetét ezek a nosztalgia és ezek az aggodalmak irányítják, amiket a politikai aktivitás csak visszatükrözni képes és nagyon tökéletlenül interpretál. Egyetlen társadalom sem tudta megszüntetni az emberi szomorúságot, egyetlen politikai rendszer sem tudott bennünket megszabadítani az élet fájalmától, a haláltól való félelemtől, a tökéletesség iránti szomjunktól. Az emberi sors az, amelyik a társadalmi sorsot kormányozza és nem fordítva.

A „realitás” nekem sokkal kiterjedtebbnek és komplexebbnek tűnik, mint ahogy azt Tynan és vele együtt sokan mások korlátozni szeretnék. A probléma az, hogy eljussunk betegségtünk forrásához, hogy megtaláljuk ennek az aggodásnak a hagyományostól eltérő nyelvét, szakítva a „társadalmi” jelszavak személytelen nyelvének közhelyeivel és formuláival.

A „robot” (leegyszerűsített, hevenyészett nyelv) jellemzői, amiket Tynan elvet, szerintem pontosan azok, amelyek kizárólag ehhez a környezethez vagy ehhez a „társadalmi” realitáshoz tartoznak, melyek rabjai annak és amelyek — lévén csak „szociálisak” — elszegényedtek, elidegenedtek, megürültek. Pontosan a konformista, a kispolgár, bármelyik „társadalom” ideológiája az, amelyik elveszett, dehumanizálódott. Ha létezik valami, aminek arra van szüksége, hogy misztikus tartalmától megfossszák, akkor azon ideológiák azok, amelyek készen csinált megoldásokat ajánlanak, (amelyek ideiglenes alibije a hatalomra került pártoknak), és amelyeket ráadásul a nyelv kristályosított ki és

merevít meg. Aggodalmaink, álmaink fényénél mindent állandóan újra kell tanulmányozni és a beiktatott forradalmak kijegecesedett nyelvét haladéktalanul fel kell melegíteni azért, hogy újra megtaláljuk az élő forrást, az eredeti igazságot.

Hogy felfedezzem a mindenki számára alapvető problémát, szükséges, hogy megkérdezzem magamtól, mi az én alapvető problémám, melyik az én leginkább meggyökerezedett félelmem. Így fogom felfedezni, melyek az emberiség félelmei, problémái. Im, ez a valódi országút, amelyik saját poklaimba vezet, a mi poklainkba, amit én a napfényre szeretnék kivezetni.

Mulatságos lenne végrehajtani egy kísérletet, amire itt nincs lehetőségünk, de amit egyszer nagyon szeretnék végrehajtani. Alighanem bármelyik műalkotást, bármelyik színdarabot elővehetném, fogadok, hogy egymás után valamennyinek meg tudom adni a marxista, a buddhista, egzisztencialista, pszichoanalitikus értelmezését; egymás után be tudom bizonyítani, hogy mindezen értelmezéseknek alávetett mű tökéletes és kimerítő illusztrációja mindezen hiteknek, és hogy az kizárólagos módon megerősíti ezt az ideológiát éppúgy, mint amazt. Számomra ez mást bizonyít: hogy minden műalkotás (hacsak nem egy ál-intellektualista mű, hacsak nem olyan, amelyiket már magában foglal valamelyik ideológiai rendszer, amit csak az vulgarizál — mint ahogy ez a helyzet megannyi tézisdrama esetében) kívül áll az ideológián, hogy nem vezethető vissza egy ideológiára. Az ideológia csak körülveszi azt, anélkül, hogy beléhatolna. Az ideológia hiánya a műalkotásban nem jelenti az eszmék hiányát; ellenkezőleg, a műalkotások azok, amelyek őket megtermékenyítik. Más szóval, nem Szofoklész inspirálta Freud, hanem éppen Freud az, akit Szofoklész és azok a szorongások inspiráltak, amelyek a létről tanúskodnak, a műalkotásokról és a látomásokról, amelyeket ők meghatározhatnak. Nem az ideológia a forrása a műalkotásnak. A műalkotás az, amelyik forrása és kiindulópontja az ideológiáknak vagy az ezután létrejövő filozófiáknak (mert a művészet az igazság, az ideológia csak erkölcsi tanulság, erkölcsi lecke).

Mit kell tehát tennie a kritikának? Hol kell keresni a kritériumait? Magában a műben, a mű világában, mitológiájában. A művet kell figyelnie, hallgatnia és kizárólag azt kell elmondania, hogy logikus-e vagy nem logikusan összefüggő, egységes-e önmagában. A legjobb ítélet (vélemény) magának a műnek a figyelmes leírása lesz majd. Ezért hagyni kell, hogy maga a mű beszéljen önmagáról, el kell némitani az előre kialakított elveket, az ideológiai pártokat és az előre elkészített véleményeket.

Arról van szó, hogy tudjuk: vajon a műalkotás az országúton van-e vagy nincs, megegyezik-e vagy nem azzal, amit szeretnénk, hogy legyen, egy előre meghatározott, külsődleges, jelentéktelen és hamis megítélés alárendeltje. Egy műalkotás egy közölhetetlen realitás kifejezése, amit az ember megpróbál közölni — és amelyik olykor közölhető. Ez az ő paradoxona — és igazsága.

(Eugène Ionesco: *Notes et contre-notes. Paris, 1966. 140—145. Controverse Londonienne, 1958.*)

ORSON WELLES: A MŰVÉSZ ÉS A KRITIKUS* 1958.

Eugène Ionesco legújabb cikke, amellyel Kenneth Tynannak válaszol, szerintem akaratlan tanúbizonyságot nyújt a francia drámaírónak a nyelv közölhetetlenségéről szóló híres elképzelései mellett.

Ionesco azt a látzatot kelti, mintha elhinné, hogy az Observer kritikusa valamilye közlekedési rendőr lenne, aki parancsot adott neki, hogy térjen vissza az országútra. Valójában az a megjegyzés, amitől ő megsértődött, nem a művésznek szólt, sem az ő művészetének; ami sajnálatos volt, egyszerűen a közönség rendkívüli buzgósága. Mint Ionesco lelkes csodálójának, nekem az a benyomásom, hogy Tynan egy kissé túllőtt a célon. Egy csodáló, ha mégoly lelkes is, nem szükségszerűen híve egy kultusznak. Gyönyörködni egy színpadi műben, nem jelenti szükségszerűen azt is, hogy helyeseljük annak „mondanivalóját”. Ha én *A székek*nek tapsoltam, ez nem jelenti azt, hogy részt vettem

* Hozzászólás a Ionesco—Tynan vitához, amely az Observer hasábjain folyt. (1958. júli. 13.)

egy olyan demonstráción, amely a nihilizmus mellett tesz hitet. Ez nekem olyannak tűnt, mint amit hajánál fogva rángatnak elő . . . Miután elolvastam Ionesco válaszát, már nem vagyok annyira biztos benne.

Ha az ember képtelen közölni, hogyan tudná ellenőrizni sorsát? Tynan következtései olyan mértékben látszanak igazoltnak, ahogy Ionesco elfogadja saját logikájának szélsőséges következtetéseit: tudniillik, hogy az ember nem bizonyítja a nyelv csődjét anélkül, hogy ugyanakkor az ember csődjét is bizonyítaná . . .

Képes-e a művész kivonni magát a politika hatása alól? Bizonyos, hogy kerülnie kellene a polémia. „A világ folyását irányítani — írja Ionesco — a vallásalapítók, a moralisták és a politikusok dolga.” De a legcsekélyebb szó is, amit egy művész kiejt, egy társadalmi magatartás kifejezése; és én Ionescovel együtt nem hiszek abban, hogy ezek a kifejezések kevésbé lennének eredetiek, mint a politikai pamfletek vagy beszédek. Egy művésznek kötelessége megerősíteni annak a társadalomnak az értékeit, amelyben él; vagy pedig tagadnia kell azokat (. . .)

Kiemelve a személyes elem, az egyén kivételes szerepét a művészetben, mint ahogy ő teszi, Ionesco biztosan nem kísérelné meg, hogy a totalitárius államokban keressen menedéket. Aligha lehetséges azt remélni, hogy bensőséges kis világát csempészőn vigyék be egy politikai világba, amelyben a bensőséget bűnként tartják számon. Amelyben a szuverén egyén száműzött. Gőgös és merev, büszke és érinthetetlen, rábízta magát a szabadság híveinek kényére.

Ellenállók a túl érzékeny ösztönnek, amely sürget, hogy elmondjam kifogásaimat Ionescónak a „szabadság” szó használata miatt. Ami becses, gyakran visel elfuserált nevet. Mindamellet, még nem undorodtunk meg eléggé a szabadságról szóló üres fecsegéstől, hogy könnyű szívvel lemondjunk a kifejezés szabadságáról. Ionesco hazájában, pontosan a jelen pillanatban nincs jobban biztosítva, mint másutt. A szabadságjogok nagy száma a világ minden táján ostromot áll ki, és valamennyi — kezdve azon, amit Ionesco követel, hogy fordítsunk hátat a politikának — a történelemnek ebben vagy abban a korszakában politikai vívmány volt. Nem a „politika” az ellensége a művészetnek, hanem a semlegesség, mert a tragikum értelmétől távolít el bennünket. Egyébként maga a semlegesség is politikai állásfoglalás, melynek gyakorlati következményein elgondolkodhattak sokan Ionesco kollegái közül abban az egyetlen, valóban légmentesen zárt elefántcsonttoronyban, amelyet századunk emelhetett — a koncentrációs táborban.

Jobb, ha átengedjük a politikát a szakmabeliek számára, ez egy tökéletesen tiszteletreméltó konzervatív érv; de Ionescónak gondja volt rá, hogy hozzátégye, hogy a politikusok azt igen rosszul oldják meg. Szeretném elmondani, hogy ez a két érzés — a konzervatív és a forradalmi — megsemmisítik egymást. De egyelőre Ionesco nem úgy beszélt, mint darabjainak hősei; valójában ő lemondással nyilatkozott. Mert rámutatni a vezetők illetéktelenségére és aztán kijelenteni, hogy a világ „irányítását” kizárólag az illetéktelenek kezére kellene rábízni, ez igen nagyfokú elkeseredésről tanúskodik.

A jelenlegi körülmények között arra való ösztönzés, hogy hagyjuk el a sülyedő hajót, nem csupán valamiféle könnyelműség; ez a pánik kiáltása is. Ha sorsunk valóban reménytelennek látszik, Ionesco jöjjön és harcoljon valamennyiünk oldalán. Neki kellene rendelkeznie azzal a bátorsággal, hogy magára vállalja a mi alacsonyrendűségünket.

(Eugène Ionesco: *Notes et contre-notes. Paris, 1966.*
152—155. *Controverse Londonienne, 1958.*)

JEAN-PAUL SARTRE: INTERJÚ M. CHAPSAL-LAL

1960.

Ch.: A *Mi az irodalom?*-ban kifejtette, hogy ön szerint a próza már csak eszköz, a kar, a kéz meghosszabbítása. Mégis olyan írók érdeklik — Flaubert, Genet, Mallarmé —, akik az írást öncélúnak tekintik. Hogyan magyarázza meg ezt az ellentmondást?

Sartre: A három eset különböző. Flaubert példájával igazolom, hogy a tiszta művészetnek tekintett és csak a maga lényegéből fakadó szabályokhoz igazodó irodalom valójában a szerző elkeseredett állásfoglalását rejtí magában — minden kérdésben, beleértve a társadalmat és a politikát —, és elkötelezettségét. Aranyat érő példa. Minden bizonnyal szememre vetik majd, hogy nagyon is megkönnyítettem a munkámat. Kinek a hibája ez? Flaubert nagyon nagy író. Meg aztán miért ne próbáljam magyarázatát adni annak a mély csodálattal vegyes ellenszenvnek, amelyet a *Bovaryné* már serdülőkoromban keltett bennem?

Mallarmé és Genet-t viszont teljes rokonszenvvel szemlélem: ők mindketten tudatosan elkötelezettek.

Ch.: Mallarmé?

Sartre: Meggyőződésem. Mallarmé egészen más lehetett, mint amilyen képet festettek róla. Ő a mi legnagyobb költőnk. Tele szenvedéllyel, megszállottsággal. És annyira ura önmagának, hogy hangrészének egyetlen kis mozdulatával képes véget vetni életének!... Szerintem az ő elkötelezettsége a lehető legtelegebb: egyaránt társadalmi és költői.

Ch.: Azaz elkötelezettség a tagadásban?

Sartre: Nemcsak ez. Elutasította korát, de megőrizte mint átmenetet, mint valami alagutat. Azt a napot áhította, amikor — ő így mondta akkor — a „sokaság” előtt — és úgy értette, hogy hatalmas embertömeg előtt (és inkább egy ateista katedrálisban, mint egy színházban) — előadják a tragédiát. Az egyetlen, az igazit, amely egyszerre az ember drámája, a világ mozgása, az évszakok tragikus visszatérése, és amelynek a szerzője — névtelen, akár Homérosz — már halott, vagy a közönségben elvegyülve nézi, miképpen bonyolódik a remekmű, amely nem az ő alkotása, amelyet *mindenki* adna neki éppen úgy, mint mindenki másnak. Mallarmé a költészetről alkotott orfikus és tragikus elgondolásait inkább egy nép közösségéhez kapcsolta, mint az egyéni hermetizmushoz, amely csupán a polgári ostobaság elutasítása. Kétségtelenül nem gondolt arra, hogy a népi közönségnek „világosan” kell írni. De azt képzelte, hogy az egységessé lett nép számára a sötét világos lesz.

Ch.: Egyszóval, Mallarmé a közönyösnek vélt írók is elkötelezettek? Azért tanulmányozza Flaubert-t és Maginot, hogy ezt bebizonyítsa?

Sartre: Ezt, és még mást is. Mallarmé esetében csak az első lépéseket tettem meg, és csak jó sokára térek majd vissza a témához. Azért beszélek, hogy lássa: a tiszta irodalom álom.

Ch.: Tehát ön szerint az irodalom mindig elkötelezett?

Sartre: Ha az irodalom nem *minden*, akkor egy óra fáradozást sem ér meg. Én ezt értem „elkötelezettség”-en. Lábon szárad el az irodalom, ha az ártatlanságra, a dalokra szűkítjük le. Semmit nem ér, ha minden egyes leírt mondat nem kelt visszhangot minden emberi és társadalmi szinten. Egy adott kor irodalma annyi, mint maga a kor, ahogy irodalma megemésztette.

Ch.: Megvádolták önt azzal, hogy nem veszi elég komolyan az irodalmat, hogy hűbérül akarja adni a politikának. Mi erről a véleménye?

Sartre: Logikusabbnak tartanám azt a vádat, hogy túlbecsülöm az irodalmat. Az a szépsége, hogy minden akar lenni, nem pedig az, hogy meddően keresi a szépet. Csak a *minden* lehet szép, és azok, akik ezt nem értik meg, bármit mondanak is, engem nem a művészet nevében támadtak, hanem sajátos elkötelezettségük oldaláról.

Ch.: Milyen szerepet tulajdonít az irodalomnak, ha ön tehetetlennek érzi magát, ha századunk erőszakosabb, mint valaha?

Sartre: Az ember önnön képmásai között él. Az irodalom kritikus képet tár eléje.

Ch.: Tükörképet?

Sartre: Kritikus tükörképet. Megmutatni, bebizonyítani, tükrözni. Ez az elkötelezettség. Aztán az emberek megnézik magukat a tükörben, és azt csinálnak, amire kedvük szottyan. A tizenkilencedik században a történelem elkényeztette az írókat. Ma ennek vége van: az író gyanús elem. Igyekezünk megőrizni ezt a szerepet. Mi maradna egy olyan társadalomból, amelynek már nincsenek gyanús elemei?

Ch.: Azt hiszi, hogy az írók „gyanúsak”? Nem túl nagy megtiszteltetés ez számukra?

Sartre: Azzal gyanúsítják őket, hogy tele van a zsebük tükörrel, minduntalan elővesznek egyet, és felebarátjuk elé tartják, akit könnyen megüthet a guta, ha váratlanul megpillantja magát.

Gyanúsak, mivel a költészet és a próza eredendően kritikai művészetté lett: Mallarmé nevezte a maga költészetét „kritikai költészetnek”. Aki ír, az mindig kérdésessé teszi az egész írásművészetet. Ma is. És ugyanez történik a festészetben, a szobrászatban, a zenében: az egész művészet egyetlen ember kalandjának a szolgálatában áll, föl kutatja és kitérítve határait. Az írás művészete azonban csak akkor lehet kritikus, ha mindent kérdésessé tesz magában: ez a tartalma. Az írás kalandja minden íróban érint minden embert. Azokat, akik olvasnak, és azokat, akik nem olvasnak. Ha az író tehetséges, *minden* mondata, még ha az őserdőről szól is, minden eddigi ténykedésünket kérdésessé teszi, és fölveti *valamiféle* törvényesség kérdését (nem számít, milyen törvényességét, mindig egyfajta emberi hatalomról van szó). Hasonlítsa össze ezeket a gyanús elemeket az etnológusokkal: az etnológus *leír*, az író *hason nem tud* ábrázolni: ő állást foglal.

(Interjú! Nagy írók műhelyében. I. Bp., 1965. 41—42.)

HEINRICH BÖLL: INTERJÚ

1962.

B. és M.: Úgy gondolja — ez az írói elkötelezettség kérdéséhez vág —, hogy az értelmiségnek is el kell politikailag köteleznie magát?

Böll: Ezt majdnem magától értetődőnek tartom, különösen az író esetében. Az a meggyőződésem, hogy az író, az úgynevezett szabad író, a szabadság egyik végső mentővára. Ahol a szabadság szorult helyzetbe kerül, ott a nyelvet is veszély fenyegeti, és megfordítva. A veszélyeztetettség majd mindig az élő szó megrendszabályozásával kezdődik, a képzőművészetek csak azután kerülnek sorra. Az időszzerűségnek, a beavatkozásnak és az elkötelezettség vállalásának különböző fokozatai vannak. S az írónak az az egyik legnehezebb problémája, hogy eldöntse, melyik fokozat felel meg neki. Az időszzerűségnek nem kell láthatónak, nem kell olyannak lennie, mint valami használati utasítás; nem mindig olyan egyszerű egy író aktualitását fölfedezni. De hogy vállalnia kellene az elkötelezettséget, azt magától értetődőnek tartom. Számomra az elkötelezettség vállalása föltétel, úgyszólván az alapozás; amit azután erre az alapra építek, azt nevezem művészetnek. Nem tudnám megmondani, hogy ki mellett vagy ki ellen vagyok elkötelezve; ezek olyan dolgok, amiket elrejttek a regényben, valószínűleg kevés sikerrel. De hogy az én vagyok, azt tudom. Ez, mint már mondtam, csak az alapozás. Egy következetesen absztrakt, „nem ábrázoló” festőnek olyan tárgyakról is le kellene mondania, mint az ecset, vászon, szín, és a levegőbe kellene festenie, éppúgy, mint a következetesen „nem ábrázoló” írónak el kellene némulnia, vagy csupán vesszőket, pontokat, kötőjeleket volna szabad közlésre bocsátania. Meg tudom érteni, hogy valaki ezt a következtetést vonja le a maga számára egy olyan világban, amelyben naponta árulnak el bennünket államok, egyházak, intézmények. Én nem tudom levonni magamnak ezt a konzekvenciát, mert azt hiszem, hogy van még mit közölnöm, és bízom abban, hogy a nyelv maradandó. A nyelv számomra az elvonatkoztató, de egyben az összekötő.

B. és M.: Szabad ezzel kapcsolatban még egy időszzerű kérdést érintenem? Hosszas vita folyik most arról, hogy írónak, művésznek állást kell foglalnia a politikai eseményekben, tiltakozásokban, kiáltványokban, nyilatkozatokban. Nem járátja-e le a szavát azzal, ha állandóan tiltakozik, nem csökkenti-e ez szavának és művének meggyőző erejét, mert hiszen ez a fedezete a tiltakozásnak? Ugyanakkor viszont nem kötelessége-e az írónak, hogy egy szükséges *J'accuse* kimondásában részt vegyen?

Böll: Nem hiszem, hogy ez kötelessége. Nem kell mindenkinek kiáltványokat aláírnia, és a kérdést különben is az dönti el, hogy milyen minőségűek ezek a manifesztumok. Az aláírások is elkophatnak. Csak akkor lehetne erre a kérdésre válaszolni, ha tudná az ember, hogy valaki hány nyilatkozatot nem írt alá, s nem érzem feladatomnak, hogy valakinek a papírkosarát átkutassam. Azt azonban hiszem, hogy bizonyos dolgokban állást kellene foglalnia, és alá kellene írnia. Ott, ahol az ember látja, miről is van szó, ez egyszerűen szolidaritás kérdése is. Lehet ez téves szolidaritás is. De ez nem árt.

B. és M.: Gondolja, hogy a mi agyonszervezett társadalmunkban van még hatása a magányos kiáltványoknak?

Böll: Úgy gondolom, van. A hatások nem ellenőrizhetők olyan egyszerűen. Azáltal, hogy valami létezik, letagadhatatlanul, egyszersmind jelen is van. S hogy hat-e egy nyilatkozat vagy sem, azt alig lehet kétségbevonhatatlanul megállapítani.

(*Interjú! Nagy írók műhelyében. II. Bp., 1965. 196—197.*)

FRIEDRICH DÜRRENMATT: INTERJÚ

1962.

Osztom Ionescónak azt a nézetét, hogy a színpadnak nincs didaktikus célzata, nem szabad semmiféle didaktikai szándékot szolgáltatnia, de ez a tétel, azt hiszem, csak az íróra érvényes, a közönségre nem. Én mint író, nem is tudnék írni, ha közben valamiféle világokító pózt kellene fölvennem, már maga a „költő” szó is feldühít, a küldetés szót pedig még hallani sem bírom. A legszörnyűbb, amit el tudok képzelni, az, hogy egyszer egy kirakatban megpillantok majd egy könyvet a következő címmel: *Dürrenmatt, a vigasztalás forrása*.

Csakhogy amennyire naív, annyira tanácstalan is a közönség. Épp ez a lényege. Segítséget keres, szorongatják a korproblémák, a félelem, feleleteket keres rájuk — s ez érthető. A közönség voltaképpen helyreállítja a kapcsolatot a színház és a valóság között. Fölfedezi saját világát a miénkben, akár akarjuk, akár nem. Moralitás és didakszis csak szándékosan nélkül lehet jelen a drámában; csak annak tudok a kérdéseire felelni, aki a választ maga találja meg; annak szolgálhatok vigasszal, aki a maga erejéből is kedvre derül: ez a művészet kegyetlen emberi korlátozottsága. Önmagában tehetetlen, nem vigasztalás, nem vallás, csak jel, annak a jele, hogy egyszer-egyszer akadt valaki, aki a végtelen kétségbeesés közepette nem esett kétségbe. Ennél többel nem tudok szolgálni. Az író csak akkor tudja teljesíteni erkölcsi feladatát — szándékosan használok ezt a szót —, ha anarchista. Támadnia kell, de nem szabad elköteleznie magát. Egyetlen helyi etikai megkötés között a pad alatt.

(*Interjú! Nagy írók műhelyében. II. Bp., 1965. 174.*)

ROLAND BARTHES: IRODALOM ÉS JELENTÉS 1963.

I. Ön mindig érdeklődött a jelentés problémái iránt, de úgy tűnik, hogy csak a közelmúltban adta ennek az érdeklődésének azt a módszeres kutatási formát, amelyet a strukturális nyelvészet inspirál, az a kutatás, amelyet, Saussure és mások nyomán, szemiotológiának nevezett. Az irodalom „szemiotológiai” felfogásának szempontjából az a különös figyelem, amelyet valaha a színházra fordított ön, ma is igazoltnak látszik-e az ön számára a színpadiasság példás alapszabálya által? És közelebről Brecht művében, amelyért ön a Théâtre populaire-ben harcolt 1955 óta, vagyis az előtt a rendszerezés előtt, amelyről az imént beszéltem?

Mi a színház? Egy fajta kibernetikai gép. Nyugalmi állapotában ez a gép a függöny mögött rejtőzik. De mihelyt felfedik, hozzálát, hogy bizonyos számú üzenetet küldjön számunkra. Ezen üzeneteknek az a különös tulajdonsága, hogy szimultánok és ugyanakkor különböző ritmusúak; az előadás egy bizonyos pontján egy időben hat vagy hét információt kapunk (ezek: a díszlet, a ruhák, a megvilágítás, a színészek helye, mozdulatai, arcjátéka, szavai), de ezen információk közül egyesek megmaradnak, tartósak (pl. a díszlet), míg mások változnak (a szavak, a mozdulatok); tehát így valódi információs polifóniával állunk szemben, és ez az, amit színpadi hatásnak nevezünk: a jelek egy bizonyos sűrűsége (mindezt az irodalom monódiájához viszonyítva mondom és figyelmen kívül hagyva a mozi problémáját). Milyen viszonyban vannak ez ellenpontosan rendezett (vagyis egyszerre sűrű és terjedelmes, szimultán és egymásután következő) jelek egymással? Még szignifikánsuk sincs (a meghatározás szerint); de van legalább mindig szignifikáltjuk? Egyetlen értelemben futnak össze? Mi az a kapcsolat, amely egyesíti őket gyakran igen hosszú ideig, míg el nem jutnak ahhoz a végső értelemezéshez, amely, hogy úgy mondjuk, egy retrospektív értelem, mert nincs benne az utolsó végszóban és csak akkor válik világossá, amikor a darab már befejeződött. Másrésztől hogyan alakul ki a színházi szignifikáns? Melyek a mintái? Tudjuk, a nyelvi jel nem „analogikus” (az „ököre” szó nem hasonlít az ököre), egy újrendszerre vonatkoztatva van megformálva; de a többi jelek, nevezzük ezeket az egyszerűség kedvéért vizuális jeleknek, amelyek uralkodnak a színpadon? Minden előadás egy rendkívül sűrített szemantikai aktus: a szabályzatnak és a játéknak viszonya (vagyis a „langue” és a „parole” viszonya), a színpadi jel természete (analogikus, szimbolikus, konvencionális?) e jel jelentésbeli változatai, amelyeket az összefüggés határoz meg, az üzenet megjelölése és mellékelölése, a szemiotológiának mind e problémái jelen vannak a színházban; sőt azt is mondhatjuk, hogy a színház valami kiváltságos szemiotológiai tárgyat képvisel, mivel rendszere nyilvánvalóan eredeti (polifónikus) a nyelv rendszeréhez képest (amely utóbbi lineáris).

Brecht kiválóan illusztrálta — és igazolta — a színház e szemantikai alapszabályát. Először is megértette, hogy a színpadi tény megismerési terminusokban lehet tárgyalni és nem érzelmi terminusokban; elfogadta azt, hogy a színházat intellektuálisan kell elgondolni, eltörölve a (megavasodott, de azért még élő) mítikus megkülönböztetést a színház és a reflexió, a természet és a rendszer, a spontán és az irracionális, a „szív” és a „fej” között; az ő színháza sem nem patetikus, sem nem értelmi: ez megalapozott színház. Ezenkívül eldöntötte, hogy a drámai formáknak politikai felelősségük van; hogy egy fényező helye, egy jelenet megszakítása egy ének által, egy plakát beiktatása, egy jelmez használt-

ságának foka, egy színész dikciója egy bizonyos állásfoglalást *jelent*, nem a művészettel, hanem az emberrel, a világgal kapcsolatban; röviden, hogy az előadás anyagi volta nemcsak az értelem esztétikájától vagy pszichológiájától függ, hanem főleg a jelenés technikájától; más szóval, hogy a színpadi mű értelme (ez az unalmas fogalom, amelyet gyakran összekevernek a szerző „filozófiájával”) nem a szándékoknak és a „találatoknak” egy bizonyos összegétől függ, hanem attól, amit a szignifikánsok értelmi rendszerének nevezünk. Végül Brecht előre megérezte a szemantikai rendszerek változatosságát és viszonylagosságát: a színház jel *nem magában álló*; az, amit egy színész *sajátos természetének* nevezünk vagy egy játék *igazának*, csak egy nyelvezet a többi közül (a nyelv közvetítő funkcióját érvényessége révén tölti be és nem igazsága révén); és e nyelvezet egy bizonyos szellemi kerettel függ össze, vagyis egy bizonyos történelemmel, úgy hogy *a jelek megváltoztatása* (és nem csak annak a megváltoztatása, amit mondanak) egyet jelent a természet *új felosztásával* (és ez olyan vállalkozás, amely pontosan meghatározza a művészetet), és azzal, hogy e felosztást ne „természeti” törvényekre alapozzuk, hanem az embereknek ama szabadságára, amelynek alapján joguk van meghatározni a dolgok jelentését.

De különösen ugyanakkor, amikor a jelentés e színházát politikai gondolathoz kötötte, Brecht, hogy úgy mondjuk, megerősítette az értelmét, de nem töltötte ki azt. Bizonyos, hogy színháza eszméi, őszintébben, mint sok más: állást foglal a természet, a munka, a fajelmélet, a fasiszmus, a történelem, a háború, az elidegenedés kérdésében; mégis ez a lelkiismeret színháza, nem a cselekvésé, a problémáé és nem a feleleté; mint minden irodalmi nyelvezet, ez is arra szolgál, hogy „formába öntsön” és nem arra, hogy „megcsináljon”; Brecht minden darabja implicite a nézőkhöz intézett felszólítással végződik: „*keressétek a kiutat*”, annak a megfejtésnek a nevében, amelyhez a darab anyagisága kell, hogy őket elvezesse: az *öntudatlanság tudatossá válása*, az a tudatosodás, amelynek a nézőtérre kell végbemennie arról az öntudatlanról, amely a színpadon uralkodik, ilyen Brecht színháza. Kétségtől ez magyarázza azt, hogy ez a színház annyira *jelentéstermi* és oly kevésbé prédikáló; a rendszer szerepe nem abban áll itt, hogy pozitív üzenetet közvetítsen (ez nem a jelentettek színháza), hanem annak a megítélésében, hogy a világ olyan tárgy, amelyet meg kell fejteni (tehát ez a szignifikánsok színháza). Brecht így mélyíti el minden irodalom tautologikus alapszabályát, amely a dolgok jelentésének és nem értelmüknek közvetítésében áll (a *jelentés* szót mindig folyamatra értem, amely az értelmet létrehozza, és nem magára az értelemre). Brecht vállalkozását az teszi példászerűvé, hogy merészebb, mint bármely másik; Brecht végtelenül közeledett egy bizonyos értelemhez (amelyet durván marxista értelemnek lehetne nevezni), de ezt az értelmet abban a pillanatban, amikor „megvalósult” (pozitív jelentettségben szilárdult meg), kérdés formájában függesztette fel (olyan felfüggesztés ez, amelyet a történelmi idő különleges minőségében találunk meg, amelyet Brecht színpadán ábrázol, és amely a *még-nem* ideje). A (teljes) értelemnek és a (felfüggesztett) jelentésnek ez a közelítése olyan vállalkozás, amely messze maga mögött hagyja bátorságban, nehézségben, sőt még szükségességében is azt a felfüggesztést, amelyet az avangard a rendes nyelvezet és a színpadi konformizmus egyszerű felforgatásával próbált elérni. Egy bizonytalan kérdésnek (abból a fajtából, amelyet az „abszurd” filozófiája tehetett fel a világnak) sokkal kevesebb ereje van (kevésbé ráz meg), mint egy olyan kérdésnek, amelyre a válasz egészen közeli, mégis késleltetett (mint ez Brecht esetében is): az irodalomban, amely a mellékjelölés egy rendszere, nincs *tiszta* kérdés: egy kérdés soha sem más, mint a maga szétfolyó felelete, szétszóródva töredékeire, amelyek között az értelem szétolvad és elfut egyszerre.

II. *Milyen értelmet ad ön a Camus—Sartre korszak „elkötelezett” irodalma ama részletének, amelyet ön maga emelt ki, a mai „elvont” irodalomnak? Mi az ön véleménye az irodalom e tömeges és látványos politikamentesítéséről olyan írók részéről, akik a legtöbbször nem is apolitikusok, sőt általában „baloldaliak”? Azt hiszi-e ön, hogy a történelemnek e „null foka” jelentőségteljes hallgatást takar?*

Egy kulturális tényt mindig kapcsolatba lehet hozni valamely történelmi „körül-ménnyel”; lehet kapcsolatot látni (akár okozatit, akár analógiait, akár rokonságait) egy-résről a művek jelenlegi depolitizációja, másrészt a hrusovizmus vagy a gaullizmus között, mintha az írók engednék magukat befolyásolni egy általános részvétlenségi áramlattól (ez esetben persze meg kellene vizsgálni, hogy a sztálinizmus vagy a IV. Köztársaság miért ösztönözte jobban „állásfoglalásra” a műalkotásokat!) De ha a kulturális jelenségeket mély történelmi értelemben akarjuk tárgyalni, meg kell várni, hogy a történelmet magát a maga mélységében lehessen olvasni (senki sem határozta meg nekünk, hogy mi is az a gaullizmus); hogy mi van a nyíltan elkötelezett és a látszólag el nem kötelezett irodalom *alatt*, azt csak később lehet majd elolvasni; lehetséges, hogy a történelmi értelem csak azon a napon fog kiütközni, amikor majd csoportosíthatjuk, például a szürrealizmust, Sartre-t, Brechtet, az „absztrakt” irodalmat és még a struktura-

lizmust is, mint ugyanannak az eszmének megannyi *divatját*. Ezeknek az irodalmi „törekvéseknek” csak akkor van értelmük, ha sokkal nagyobb együttesekhez viszonyíthatók; ma pl. — vagy mindenestre hamarosan — nem lehetséges vagy nem lesz többé lehetséges megérteni a „heurisztikus” (kereső) irodalmat anélkül, hogy ne vonatkoztatnák azt funkcionálisan arra a tömegkultúrára, amellyel fenn fog tartani (és ma is fenntart) bizonyos ellenállási, felforgatási, csere vagy bűnrészesi kiegészítő kapcsolatokat (az *elkultúrálódás* az, ami uralkodó korunkban és gondolhatunk az „új regény” és a szív sajtójának párhuzamos — és kapcsolati — történetére is). Valójában, akár „elkötelezett”, akár „elvont” irodalomról van szó, magunk is csak diachroniát láthatunk itt, és nem történelmet: ez a kétfajta irodalom (amelyek különben kis terjedelműek: semmiképpen nem foghatók kiterjedésben a klasszicizmushoz, a romantikához vagy a realizmushoz) inkább *divatokat* jelent (e szót természetesen minden sekélyes értelmétől elvonatkoztatva), és részemről arra hajlok, hogy váltakozásukban a lehetségesek körforgásának azt a teljesen formális jelenségét lássam, amely éppen a Divat meghatározója: az egyik szó kimerülése és áttérése az ellentétes szóra: ez itt a *különbség*, amely hajtóereje nem a történelemnek, hanem a diachroniának; a történelem itt csak akkor lép közbe, mikor e mikro-ritmusokban zavar keletkezik és amikor a formák differenciális orthogenezisének e fajtáját kivételesen megállítja a történelmi funkciók egész együttese: ami tartós, azt kell megmagyarázni, nem a „változót”. Hasonlóképpen azt mondhatnánk, hogy az alexandrin (mozdulatlan) története jelentősegteljesebb, mint a trimeter (futólagos) divatja: minél állandóbbak a formák, annál jobban megközelítik azt a történelmi érthetőséget, ami szerintem ma minden kritika tárgya.

(Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris, 1964. 258—262.)

ALAIN ROBBE-GRILLET: AZ IRODALOM MINT A POLITIKA ÜLDÖZÖTTJE

1963.

Szeretem az írókongresszusokat. Nem veszek részt mindegyikben, ahhoz túl sok van belőlük Firenze és Buenos Aires, Trier és Chicago között. A meghívásoknak körülbelül a felét fogadom el. Mindig csalódottan térek haza: ezeken a kongresszusokon irodalomról soha vagy legföljebb igen kismértékben esik szó.

Ezen a nyáron a modern regény (az összejövétel színhelye Oroszország volt) és a modern színház (Skóciában) következett volna. Mindkét helyen alig beszéltek egyébről, mint politikáról s természetesen azt is a legalacsonyabb és legsablonosabb színvonalon: a fasizmus és a háború elítélése, harc az igazságtalanság ellen és így tovább.

Az írók nem szükségképpen politikusok is és egészen természetes, hogy közülük legtöbbben meglegszenek ezen a területen csekély és bizonytalan tájékozottsággal. De miért tartják olyan fontosnak, hogy ezzel kapcsolatos gondolataikat minden adandó alkalmmal a nyilvánosság elé tárják? Miért nincs soha más mondanivalójuk, ha a szónoki emelvény elfoglalására kéri fel őket? Miért buzgólkodnak annyira saját életművük lealacsonyításán, midőn azt száz, ha nem háromezeréves humanitárius banalitások kifejezésével és illusztrálásával teszik egyenlővé?

Azt hiszem, ennek egyszerűen az az alapja, hogy szégyellik íróvoltukat és állandóan attól félnek, hogy ezt majd számonkérik tőlük és megkérdézik, miért írnak, mire valók és mi a szerepük a társadalomban.

Természetesen ezek abszurd kérdések. Az író éppoly kevésbé tudhatja, mint bármely más művész, hogy mi hasznát hajt. Számára az irodalom nem eszköz, amelyet valamely ügy szolgálatába állít. És ha halljuk a Néva partján elcsendesülni annak a „használható eszköznek” a dicséretét, ami állítólag a XIX. századi regény volt, ha a szovjet kritika minden alkalommal szemére hányja a *nouveau roman*-nak, hogy éppen nem akar ez a használható eszköz lenni (mintha a regény még jó lenne arra, hogy a nép szeme elé tárja a mai világ ferdeségeit és az azok ellen éppen jónak tartott orvosságot, amennyiben szükséglet szerint valami apró detailváltoztatást eszközölnek rajta, mintha csak egy kalapács vagy sarló tökéletesítéséről lenne szó); ha teletömik a fülkét az „írói felelősség” és a brechti tanulságosság hangoztatásával, akkor azt kell válasszalnunk, hogy kigúnyolnak minket, hogy a regény (vagy színház) nem eszköz és a társadalom szempontjából valóban továbbra sincs semmi haszna.

Az író valóban elkötelezett — letagadhatatlanul az és nem jobban és nem kevésbé, mint bárki más — amennyiben egy bizonyos ország, egy kor, egy gazdasági rendszer polgára, amennyiben szociális, vallási és szexuális szabályok és szokások közepette él. Röviden: éppen oly mértékben elkötelezett, amennyiben nem szabad. És Szabadsága korlátozásának különösen hatékony és sajátos formája manapság éppen az a nyomás, amelyet a társadalom gyakorol rá, midőn rá akarja venni, hogy mellette írjon (vagy ellene, ami tulajdonképpen egyre megy). Ez igen érdekes esete annak, amit ma általában „elidegenedésnek” neveznek.

Beszéljünk tehát világosan. Az író éppenúgy szenved, mint a többiek és ugyanaz teszi szerencsétlenné, ami a hozzá hasonlókat. De nem volna őszinte dolog, ha azt állítanánk: azért ír, hogy ezt a bajt orvosolja. Nevetnem kell azon a kelet-német frón, aki a leningrádi kongresszuson kijelentette: azért ír regényeket, hogy a fasizmus ellen harcoljon s kételyeim támadnának írói képességeit illetően, ha nem tudnánk, hogy ő is tudja, miért ír, és alibije teljesen jelentéktelenek.

Ugyanez áll Joan Littlewood edinburgi nagylelkű és pacifista hitvallására is. Valóban azt gondolja, hogy darabja (amelyet idén láttunk a Théâtre des Nations-ban) arra indítja majd az embereket, hogy ne viseljenek többé háborút csupán azért, mert ő megmutatta, mennyi kellemetlenség és hazugság jár együtt a háborúval? Sajnos, ez túl egyszerű lenne. Ellenkezőleg, bizonyára nem szabad bízunk abban a könnyen lelkesedő közönségben, akár színházban, akár kongresszusi teremben, amely dobogó szívvel figyel az ilyen nagy lelkek ömlengéseire.

Ami minket, szegény regény-, dráma- és film-írókat illet, azonnal általános rosszalást váltunk ki Edinburghban és Leningrádban, Saõ Paolóban és Barcelonában, ha azt merjük mondani, hogy minket elsősorban az irodalom (vagy film) érdek, hogy nekünk sokkal fontosabb egy regény, egy színdarab vagy egy film formája, mint a bennük fellelhető anekdoták — még ha antifasiszták is —, hogy mi az írás pillanatában még nem tudtuk, mit jelentenek ezek a formák, nemhogy azt, hogy mire szolgálhatnak. Újjal mutogatnak ránk. Meggyanúsítanak, hogy összeesküvést tervezünk a munkásosztály ellen. A gyanúból hamarosan szidalmak születnek, mint „értelmetlen”, „formalista”, „beteges”, „dekadens”, „embertelen”.

Am egy különös körülmény nyugtalaníthatja a mi hivatalos haladóinkat: az ugyanis, hogy mind a szocialista táborban, mind a polgári világban ugyanazokat az érintetlen illúziókat, a múltnak ugyanazt a kultuszát, ugyanazt a szokincset és végül ugyanazokat az értékeket találjuk.

Majdnem azt mondhatjuk, az oroszok fontosnak tartják, hogy új megbecsülést szerezzenek maguknak. Leningrádban vidáman dobálták egymásnak a labdát. Edinburghban az orosz küldött ellentmondás nélkül — és a tömeg tetszésétől kísérve — elvitte a jóérzés és az illedelemesség pálmáját. Egynéhány fiatal keleti író tihetőleg gyanúsítások fognak érni; ám ők messziről származnak: Granyin éppenséggel Saint-Exupérit említette, mint példát az új nyugati irodalom kísérleteiből, amelyek iránt most már lehet érdeklődni. Ami a vonalhoz hí emberekkel illeti, ők továbbra is, mint eddig a szocialista realizmus dicséretét zengik — elővigyázatosságból vagy meggyőződésből — vagyis a kormányzat által ellenőrzött 1840-es modellt követő polgári regény dicséretét.

Azt mondjátok, a mi művészetünk „értelmetlen”? De véleményetek szerint hogyan tudná az irodalom politikátok napi ingadozásait követni? Gondoljatok arra: még nem is olyan régen a szocialista realizmus Sztálin érdemeinek ecseteléséből állott.

„Formalista”? Valóban, mi tudjuk, milyen irodalmi formák teszik ki a könyvek igazi tartalmát és bizonyos könyvek, amelyeket ti megjutalmaztok, szerintünk éppen ahhoz a világhoz tartoznak, amely ellen ti állítólag harcoltok.

„Beteges”? Egészséges voltotok türelmetlenséggel tölt el minket.

„Dekadens”? Mihez viszonyítva?

„Embertelen”? Nem inkább úgy van-e, hogy a ti elképzeléseitek az emberről lassan patinássá válik?

Mert ha érthető, hogy a nyugati polgári kritika megmerevedik (mindenesetre bátor-talanabban, mint ti) pl. olyan regényformák megvédelmezésében, amelyek számára a regény aranykorát és az uralkodó osztály paradicsomát testesítik meg, úgy botrányosnak tűnik szemünkben, hogy ti ugyanezt a célt követitek, amikor és „ártatlan” és „természetes” regénystílusról beszéltek, amit már Flaubert is kétségbe vont.

Arthur Adamov, brechtianusainak egyike azon háborodott fel Skóciában, hogy a „költőt” és a „politikust” szembeállítják. Ez nem a mi hibánk.

A mi számunkra az irodalom nem kifejezés, hanem a keresés eszköze. És amellettközben nem is tudja, mit keres. Nem tudja, mi a mondanivalója. „Költői” — ez számunkra megtalálást jelent, a világ és az ember mindig újból kérdésessé váló megtalálását. „Poli-

tikus” — ebből minden nap túl sokat látunk: keleten és nyugaton egyaránt nem jelent egyebet, mint bizonyos játékszabályok tiszteletben tartását, a gondolkodás sablonokra való redukálását, páni félelmet minden kételytől.

Azért alkalmas a szocialista realizmus valamely politika — akár szélsőjobboldali politika — kifejezésére. És ezért érdekelt minket csak kevéssé a politika. Ezért részesítettük mi előnyben a mi keresésünket, kételyeinket, ellentmondásainkat és örömeinket afölött, hogy még valamit kitalálhatunk.

Próbáljátok meg egyszer fordítva, ti pártemberek. Hagyjatok föl formalizmus-tokkal, azzal a rosszabbikkal, amely régi formáknak végleges törvényként való beállításából áll, amelyeket katedrálisaitokban imádni kell (ó, a számtalan Tolsztoj-emlékmű, amelyek előtt meg kell hajolnunk!) . . . De a történelemből semmi sem enged arra következtetni, hogy egy ilyen rugalmas, élő politika egyszer lehetségesé válik.

(*Die Zeit*, 1963. nov. 29.)

MARCEL REICH-RANICKI: AZ ÍRÓ MINT ROBBE-GRILLET ÜLDÖZŐTTJE

1963.

Minden bizonnyal nem lehet a legtöbb nemzetközi írókonferencián elhangzó felszólalást eredetinek nevezni. Ennek számos oka van, de ezek közül a legfontosabbat a tárgyalat problematikán belül kell keresnünk. Általában alapvető és elvi kérdések kerülnek szóba. Az írók pedig nem várnak ülésekre, hogy e kérdésekkel kapcsolatos nézeteiket kinyilvánítsák. Ezért a szónokok gyakran olyan gondolatokat és megfogalmazásokat ismételnek, amelyek már könyveikben és cikkeikben fellelhetők.

Az írókongresszus azonban nem megnyilatkozások, hanem találkozások színhelye. A felszólalásoknál fontosabbak a beszélgetések. A résztvevők ismereteket nem föltétlenül, de ismeretségeket mindenképpen köszönhetnek az üléseknek. Van, aki súlyt fektet találkozásokra és megbeszélésekre — van, aki nem. Robbe-Grillet például mindig csaldottan tér haza. Ez éppoly érthető, mint amilyen megfoghatatlan, miért nem akarja magát ezektől a csaldódásoktól megkímélni. Ehhez elég lenne, ha ezentúl nem fogadná el az ilyen jellegű meghívásokat.

A *Szemtanúk* szerzője akkor sokkal több időt szentelhetne saját irodalmi munkásságának és új regényeivel megnyerhetné magának az olvasókat, akik előtt eddig fáradozásai még kérdésesnek tűnnek. Mert csak regények — és nem elméleti értekezések, cikkek, felszólalások és interjúk — tudnák meggyőzni az embert arról, hogy a „nouveau roman” több egy rövid és szűk zsákutcánál, amelybe néhány francia író sajnálatos módon bele-tévedt.

Ezzel szemben Robbe-Grillet inkább részt vesz a kongresszusokon — amelyeket minden csaldódása ellenére szeret — és ott minden alkalommal elvi nyilatkozatokat tesz. Attól félek azonban, hogy ezek elvi tévedések és félreértések, amelyeket nem szabad válasz nélkül hagynunk. Robbe-Grillet nem tudja, az írókongresszusokon miért beszélnek újból és újból politikáról. Meg kellene neki magyarázni. Megteszem ezt Wolfgang Koeppen szavaival: „Valamennyien a politikával élünk, tárgyai, talán már áldozatai vagyunk. A bőrünkről van szó . . . Hogyan játszhatná itt az író a struccmadarat és társadalmunkban kinek kell, ha nem az írónak, Kassandra szerepét játszania?”

Robbe-Grillet sajnálja, hogy az írók lealacsonyítják saját műveiket, „amennyiben azt száz, ha nem háromezeréves banalitások kifejezésével és illusztrálásával teszik egyenlővé”. Azt is megmondja világosan, mit tart „humanista banalitásoknak”; a fasizmus vádolását, a háború elítélését, az igazságtalanság elleni harcot.

Egyetérték Robbe-Grillet-vel, hogy a terror, a háború és az igazságtalanság banális motívumok. Éppoly banálisak, mint a szerelem, a féltékenység, az éhség és a halál. Ameddig azonban az emberek — a terrortól, valamint a háborútól és az igazságtalanságtól — szenvedni fognak, mindaddig foglalkozni fog az irodalom ezekkel a „humanitárius banalitásokkal”. Annak ellenére, hogy történetesen ezt immár háromezer esztendője teszi. Faulkner mondta egyszer: „Ezen a földön mindig és mindenkor csak egy és ugyanaz, amiről beszélni lehet. Shakespeare, Balzac és Homérosz — mind egy és ugyanazon dologról írtak.”

Robbe-Grillet úgy véli, az író fél attól, hogy valaki megkérdézheti tőle, miért is ír egyáltalán, és hogy milyen funkciót tölt be a társadalomban? Ez minden bizonnyal így van. Amde ez a félelem az író ellen vagy mellette szól? Minden gondolkodó ember eltöpreng hivatásos tevékenységének értelmén. Az író munkája éppen különbözik a többi ember munkájától, hogy az ő tevékenysége ezrek, sőt akár milliók tudatára gyakorolhat befolyást. Fel kell ezért menteni az írókat attól a kötelességtől, hogy fáradozásainak értelméről és céljáról elgondolkozzék? Vagy éppen ellenkezőleg, éppen az íróktól kell elvárni, hogy ők tevékenysége értelmének kérdése soha ne hagyja nyugodni?

Robbe-Grillet röviden kinyilatkoztatja, hogy ilyenfajta kérdések abszurdumok, az író „éppoly kevésbé tudhatja, hogy mi hasznot hajt, mint bármely más művész”. Engem alig lep meg, hogy Robbe-Grillet nem tudja, hogy mire jó az ő tevékenysége. De hogy ő mégis önmagáról az írók és művészek egészére következtet, ez nékem legalább is könnyelműségnek tűnik. Mindaddig, amíg a művészet az embereket megörvendeztetni, vigasztalni és boldogítani képes, hasznos és társadalmi funkciót tölt be.

Robbe-Grillet azt hiszi, hogy az író el van ugyan „kötelezve”, azonban „csak annyiban, amennyiben egy bizonyos ország, egy korszak, egy gazdasági rendszer polgára, annyiban, amennyiben szociális, vallási és szexuális szabályok és szokások között él”. Azaz „nincs jobban vagy kevésbé elkötelezve, mint minden más ember”.

Természetesen a mérnök is, a patikus is és az asztalos is „szociális, vallási és szexuális szabályok és szokások” között működik, de nem foglalkozik ezekkel hivatásbeli munkájában. Az író mindazonáltal meg tudja ezt tenni — ha akarja és képes rá. Megvan tehát a lehetősége, hogy azon ország kérdéseit, amelynek polgára és annak a kornak problémáit, amelyben él, megtárgyalja. És ki is térhet előlük, ignorálhatja is azokat. Ez éppen egyike azon különbségeknek, amely az író, akit „elkötelezettnek” szokás nevezni, és a között van, akit „el nem kötelezettnek” neveznek. Az az állítás, hogy ő „éppen olyan mértékben elkötelezett, amilyen mértékben nem szabad”, az írókat a társadalom akarat nélküli eszközévé degradálja.

Robbe-Grillet nézete szerint az író éppúgy szenved az emberi szerencsétlenség súlya alatt, mint minden más ember. Olyan eszközöket, amelyekkel emberi szenvedéseket mérni lehetne, még nem találtak fel. Így azok fokozatairól mindent lehet mondani anélkül, hogy valamit is be lehetne bizonyítani.

Mivel az írók mégiscsak többet látnak, hallanak és éreznek, mint a többi ember — vagy legalább is kellene, hogy így legyen —, annak feltételezésére hajlok, hogy rendszerint a szerencsétlenségtől jobban szenvednek, mint kortársaik. Az öngyilkosságok viszonylagosan magas százaléka írók és művészek között minden korszakban persze még nem bizonyíték, de mégis oly körülmény, amelyet nem lehet egészen figyelmen kívül hagyni. És ha Robbe-Grillet minden írókat, aki beszél, ír, hogy az emberi szerencsétlenséget orvosolja „nem őszintének” bélyegez, csak csodálkozni tudok, hogy ő elég arcátlan ahhoz, hogy mindazon kollégáit, akik hivatásbeli munkásságuk során más elképzelésekkel rendelkeznek mint ő, hazugoknak tartja.

Robbe-Grillet úgy véli, hogy „egy regény, színdarab, vagy egy film formája” sokkal fontosabb, „mint azok az anekdoták, amelyek benne lehetnek”. Én éppen ellenkezőleg azt hiszem, hogy aki ilyesmit állít, az a művészet lényegét ismeri alaposan félre. A formát és a tartalmat nem lehet egy művészi alkotásban elválasztani egymástól és elkülönítve szemlélni. Nem lehet itt két különböző elemről beszélni, ahol alapjában csak egyetlenegy van. Nem antitézis, hanem szintézis itt a vezérszó.

Arra a kérdésre, hogy melyek azok az elvek, „amelyek a költő, az író egzisztenciáját definiálják”, Thomas Mann válaszolt: „Az ismeret és a forma — mindkettő egyszerre és azonnal. A különös az, hogy mindkettő szerves egységet képez, ahol az egyik a másikat feltételezi, követeli, megteremti. Ez az egység neki a szellem, szépség, szabadság — minden. Ahol ez hiányzik, ott ostobaság van, a mindennapi emberi butaság, amely egyben mint forma és mint ismeretnélküliség nyilvánul meg — és az író nem tudja, mi megy inkább idegeire, az egyik vagy a másik.”

A továbbiakban Robbe-Grillet azokra a kifogásokra reagál, amelyeket nyilvánvalóan a Szovjetunióban hoztak fel könyveivel szemben. Az eddig alapvetőnek tűnő fejtegetésekből most csak egy saját ügyében tartott védőbeszéd lesz, amelyből kitűnik, hogy Robbe-Grillet különbözve a kommunista országok legtöbb neves írójától, még mindig azon a nézeten van, hogy megéri a szocialista realizmus posztulátumaival polemizálni. Megemlíti még azt a követelést is, hogy az irodalom köteles követni a politika „napi ingadozását”, holott ezt a Szovjetunióban manapság csak a legostobább funkcionáriusok követelik.

Erdekesebbnek tűnik az a megjegyzése, hogy „a szocialista táborban és a polgári világban ugyanazon érintetlen illúziók, a múlt azonos kultusza, azonos szótár és az utóbbi

időben azonos értékek találhatók". Ebben van valami igazság és nincs semmi csodáltnivaló. Mert a hatalmon levők a nyugati és a keleti országokban csupán olyan művészetet tűrhetnek és támogathatnak, amely pozíciójukat erősíti, vagy legalábbis nem vonja kétségbe. Ebben a tekintetben a kormányok, pártok, és egyházak alapjaiban egyek. Ebből adódhatnak a szótárban bizonyos hasonlóságok.

Mégis a Robbe-Grillet-től sejtetett azonosság a művészeti törekvések területén a szocialista táborban és a polgári világban ijesztően felületes, mert a kommunista és a nyugati államok élete közti alapvető különbség és annak a funkcionális különbsége, amelyet az irodalom és a művészet itt és ott betölt, az ilyenfajta összehasonlításokat irrelevánssá teszi. Meglehet, hogy például Adenauer irodalmi ízlése egy cseppet sem jobb, mint Ulbrichté. De a szövetségi kancellár kívánságai és ideáljai a művészet dolgaiban a szövetségi köztársaságban az utóbbi évtizedben működő írók és művészek részére teljesen közömbösek voltak. Nem is ismerték azokat. Ulbricht kívánságai és törekvései ezzel szemben az NDK íróinak és művészeinek munkáját és sorsát determinálta.

Végül úgy véli Robbe-Grillet, hogy az irodalom „nem a kifejezés eszköze, hanem a keresésé”. Mindenesetre az irodalom nem tudja, „mit keres” és hogy „mi a mondanivalója”. És egy interjúban nemrégiben megvallotta Robbe-Grillet (Die Welt, 1963. október 15.): „Voltaképpen nekem nincs mit mondanom, én csak rendelkezem azzal a lehetőséggel, hogy kifejezzem magam . . . Könyveimnek kellene a közönséget valamihez hozzásegíteni, de nem tudom, hogy mihez.”

Itt van a kutya eltemetve: Robbe-Grillet-nek nincs mondanivalója. Ezért sterilek könyvei és alapjában véve a legtöbb unalmas. Rendelkezik — kétséget kizáróan — jó eszközökkel. Azonban nem tud ezen az eszközön játszani. Ez sajnálatos olvasói számára, az ő számára pedig kínos.

De Robbe-Grillet-nek bizonyos értelemben már igaza van, ha ő a „költőit” mint „az ember és a világ felfedezését, mint állandó és mindig újból kérdésessé váló felfedezést” definiálja. És ez máris igazolást nyer, ha a „politikus”-ban „a gondolkodás sztereotípusokra való redukálását” és a „minden kételytől való páni félelmet” látja. Végeredményben mi következik számára ebből a szembehelyezésből? Pusztán az olcsó vallomás: „És ezért az utóbbi időben a politika csak kevésbé érdekel bennünket.”

Nem inkább az-e az író feladata, hogy a „költői”-vel „a gondolkodás sztereotípusokra való redukálása” és a „minden kételkedéstől való páni félelem” ellen harcoljon? Ez — lehetne válaszolni — éppen olyan hiábavaló fáradozás lenne, mint az irodalomnak az a Robbe-Grillet által kigúnyolt évezredek óta tartó harca az igazságtalanság, a háború és a terror ellen. Azt is lehetne mondani, hogy végeredményben mindig az írók maradtak alul. Valójában: az író álma még soha nem ment teljesedésbe, „humanitárius banalitások” még mindig időszerűek. „Ezért számunkra” — mondta egyszer William Faulkner — „csak egy maxima van: szembenézve egy nagyszerű vereséggel, továbbra is tenni a lehetetlent!”

(Die Zeit, 1963. november 29.)

TRUMAN NELSON: AZ ELKÖTELEZETTSÉGRŐL

1966.

A felvetett probléma: „Elkötelezett legyen-e a művész?” Természetesen, hiszen máris az. A művész felelős a legtöbb rosszért, azért a tényért, hogy fajuldózó országban élünk. Országunk s a külföld és az úgynevezett nyugati világ művészei teremtették meg azt a tudatot, amely elviselhetővé teszi számunkra, amit a négerekkel teszünk itthon s a színesbőrűekkel az egész világon. Lehetővé tette, hogy megbocsássuk önmagunknak, hogy higyjünk kultúránkban, hogy civilizációnkat végtelenül magasabb fokúnak tekintsük az övéknél, s ezért nem szemlélhetjük őket azonos alapokról . . .

Tudjuk, mi történik Vietnamban. Olyan országban élünk, amely naponta hirdeti a sajtóban és a rádióban — ennyi és ennyi kommunistát ölték meg. Mint nemzetnek, sikerünk mértéke a reggeli címsoroktól függ, hogy mennyi kommunistát öltünk meg. Most a művész szerepe nem az, hogy társadalmilag elkötelezett, hanem, hogy forradalmár legyen. A művész elkötelezettsége a társadalmi problémák iránt legyen forradalmi, legyen teljes, és minden reggel haragosan keljen fel amiatt, hogy a nyugati ember mit követ el a világ többi része ellen. Ugyanakkor úgy keljen fel minden reggel, hogy ember, s hogy lehetősége van arra, hogy részt vegyen a szerte a világon jelentkező forradalmi felindulésekben. Ne úgy írjon az embertársáról, mint áldozatról; az emberek úgy írnak

regényeket emberekről, ahol őket mindig mint áldozatokat árulják el. Ebben a nagy országban vannak hősies négerek, akiket tolsztoji szavakkal lehetne ábrázolni. Miért kell őket áldozatokként bemutatni? A párbeszéd, am imost a fehérek és négerek között folyik, végehez közeledik. Mi itt a fény és kultúra városában élünk. Van úgynevezett nagy színházunk, nagy kiadói apparátusunk — a New York Times, amely véleményem szerint a vezető fajöldöző lap a világon, s mégis, van egy Harlemünk, ahol ennek a nagyvárosnak az árnyékában, amely fényes tornyaival és kultúrájával kérkedik, a patkányok gyermekeket esznek meg. Végső szavam ezzel kapcsolatosan ennyi: a művészre, aki nem forradalmár, annyi figyelmet sem kell fordítani, hogy olvassuk.

(*American Dialog*, 1966. 2. sz. 12.)

GAYLORD C. LEROY: AZ ELKÖTELEZETTSÉGRŐL 1966.

... Szeretnék néhány megjegyzést fűzni a vitához, melyek, remélem, elősegítik további viták megszervezését.

I. A résztvevők többsége egyetértett abban, hogy a művésznek állást kell foglalnia korunk nagy társadalmi kérdéseiben, közre kell bennük működnie. Geismar világosan kifejtette ezt, amidőn a „do-it-yourself”, ideológiailag megnevelt „establishment” íróról beszélt. Hasonlóképpen Florine Snider („Az író meneteljen”), Truman Nelson („A művész legyen forradalmár”), Robert Nemiroff (Lorraine Hansberryt idézte, „Az író legyen partizán a kora illúziói elleni harcban”). Ragyogó!

Egyes felszólalásokból azonban úgy érezte az ember, hogy a művésznek, mint embernek kell elkötelezettnek lennie. Mint embernek, ez természetes. Jobban hangsúlyozhattuk volna azonban, hogy a művésznek művészete érdekében kell elkötelezettnek lennie.

Feladata, vagy feladatának egy része abban áll, hogy megvilágítsa korunk új társadalmi valóságát; s ez főként azokat az új küzdelmeket jelenti, melyekben az emberek részt vesznek. Nem világíthatja meg ezt kellően anélkül, hogy részese ne lenne. A művésznek elsőként kell rögzítenie a tudat és magatartás új formáit. Ezeket különösen a polgári és békemozgalomban fedezhetjük fel. A művésznek részt kell ezekben vennie, a születő új forma és új tartalom közötti dialektikában az új tartalom, „az új társadalmi valóság” az, amely az új formát megteremti; a formai újdonságra való törekvés csak jóval kisebb mértékben hoz magával új jelentést a művészetben (a kérdés általános polgári szemlélete). Így a művész legfőbb feladata nem az, hogy új formákat keressen, hanem hogy az új valóság része legyen. Ebből születik meg az új forma.

II. A vita során érezhető volt — bizonyos fokok a felszólalók között, de véleményem szerint nagyobb mértékben a hallgatóság soraiban —, hogy a társadalmi elkötelezettség s a művészi gyakorlat összeegyeztetése csaknem megoldhatatlan probléma. Ezért hathatott a hallgatóságra Larry Rivers, amidőn azt hajtogatta, hogy a művész feladata a művészi én és módszer művelése, s nem röpiratok készítése. Mindenki előtt ismeretes, hogy a művészet és az elkötelezettség összeegyeztetése roppant nehéz. 1. Mindkettő leköt minden időnket. A társadalmi ténykedés minden erőfeszítést megérdemel. Ugyanígy a művészet is. 2. Hogy a társadalmi tevékenységhez vezető utat megtaláljuk, megköveteli a társadalmi, filozófiai és politikai megértésért való küzdelmet, s ez roppant fáradságos. De mégis mutatkozik itt valamelyes remény. Amint a baloldal erősödik, részeseivé válunk egymás tapasztalatainak, s korunk jelentésének felismerése egyszerűbbé fog válni. 3. Az elkötelezett művész állandó nyomás alatt lesz, hogy a politikai válság miatt szakítson művészetével (a politikai válság nem fog eltűnni korunkban). Ilyen nyomás alatt nehéz emlékeztetben tartani, hogy saját művészetünk tökéletesítése a válság elhárításának egyik útja is lehet.

Mivel nehéz a művészet és elkötelezettség összeegyeztetése, néhányan arra a helytelen következtetésre jutnak, hogy az elkötelezettség végső soron veszélyt jelent a művész számára. Itt jelenthetne segítséget a további eszmecsere. Útmutatásra van szükségünk (különösen gyakorló, elkötelezett művészek részéről), hogy miként egyeztethető a művészet a társadalmi elkötelezettséggel. Fel lehetne tártani, helyesebb-e, ha megosztja idejét a két tevékenység között, vagy nem inkább táncszerű mozgás jellemzi a művész pályafutását, amikor egy bizonyos ideig a részvétel irányába mozdul el a művészet bizonyos fokú,

ideiglenes feláldozásával, s később visszavonul a politikai ténykedéstől, hogy munkájának szentelje magát — az írásnak, festésnek. Sokak számára ez lesz az egyetlen út. Mivel ez igaz, nem szabad túl gyorsan arra a következtetésre jutnunk, hogy a művész, amikor egyidőre a politikai küzdelemre fordítja minden energiáját, szükségszerűen feladta művészetét. Geismar azt mondja, hogy Dreiser körülbelül tíz évig túlzottan részt vett a politikában. Valóban? Calvin Hicks mondja, felfedezte, hogy a szervezés nem fér össze a művészi hivatással. De az a korszak, amikor Hicks szervezett, tévedés volt? . . . Hasonlóképpen, nem szabad túlságosan hamar arra a következtetésre jutnunk, hogy a művész, aki visszavonul a politikai harcoktól, eladta magát.

III. A vita során felszínre került egy másfajta bizalmatlanság az elkötelezettség-gel szemben, nevezetesen az a félelem, hogy az elkötelezettség propaganda-művészethez vezet — az erkölcsi értékek fekete-fehéren megrajzolva jelentkeznek, s az élet bonyolultsága ideológiai leegyszerűsítésnek esik áldozatul. Larry Rivers olyan aggodalomnak adott hangot, hogy csökken a művészet intellektuális tartalma, s olyan művészet jön létre, amely a forradalmi mondandót sablonokban fejezi ki. Ez a megfontolás is az elkötelezettség iránti bizalmatlansághoz vezethet — s valóban úgy éreztük, hogy néhányan közel álltak ehhez a bizalmatlansághoz . . .

IV. A vita végén a hátsó sorokból egy fiatalember felvetette azt a problémát, amelyre a későbbi megbeszéléseken figyelmet kell fordítanunk. Azt akarta tudni, mi a véleményünk a forradalmi formáról a művészetben. Ezzel kapcsolatban az absztrakt festészetet és az új dzsesszt említette meg. A kérdés itt a kapcsolat a forradalmi forma és a forradalmi látásmód között. A megoldáshoz egyik útmutató lehetne annak megfigyelése, hogy a művészet új formái a forradalmi látásmód beolvasztását szolgálják-e vagy nem? A válasznak pontosnak kell lennie, s így eltérő lesz az egyes művészi formák szerint, s a mára adott válasz nem lesz szükségszerűen érvényes holnap. Itt a tartalom és forma dialektikus kapcsolatával állunk szemben. Mivel a helyzet dialektikus, az azonosságokat és ellentmondásokat konkrétan kell elemeznünk. Mindig számításba kell vennünk, hogy az idő múlásával a helyzet is változik, s hogy a változások valószínűleg magukban foglalják a tagadást és az irányváltást . . .

(*American Dialog*, 1966. 2. sz. 38—39.)

VITA AZ OLASZ NEOAVANGARDRÓL

G. Brejtburg irodalomtörténész, a Novij Mir ezévi harmadik számában *Az olasz neoavangard* címen tanulmányt közölt, amelyben az olasz neoavangard és a Gruppo 63 néven megalakult irodalmi csoportosulás történetét, célkitűzéseit, valamint szerepét és jelentőségét vizsgálja, különös tekintettel a csoportnak a neokapitalizmus kultúrájában és irodalmában elfoglalt helyére.

Brejtburg cikke, amelyet néhány rövid részletből eltekintve teljes terjedelmében közlünk, nem sokkal megjelenése után élénk vitát váltott ki Olaszországban, elsősorban az olasz értelmiség baloldali és kommunista köreiben. Brejtburg cikkének határozott hangjából az Unió például azt a következtetést vonta le, hogy a szovjet író cikke nem annyira a vita vagy a kérdés megvilágítására, hanem az olasz neoavangard, sőt általában az olasz marxisták ellen irányul, akik, mint pl. Mario Spinella, nem bírálták meg elég következetesen az avangard, ill. a Gruppo 63 tevékenységét. A napilapokban közölt moszkvai tudósítások, reflexiók, majd a Gruppo 63 néhány írójának rövid és sebtiben tett nyilatkozata után került sor a szovjet folyóirat tanulmányának elmélyültebb és részletesebb elemzésére. A Rinascita, az Olasz Kommunista Párt politikai és kulturális hetilapja május 12-i számától kezdve több ízben foglalkozott Brejtburg cikkével. A hozzászólásokat, amelyek általában alapos és elemző tanulmányok, különböző irodalmi irányokhoz és iskolákhoz tartozó kritikusok és írók küldték be. Állásfoglalásuk a neoavangard és a Gruppo 63-mal szemben eltér egymástól, de mindnyájukat egyformán foglalkoztatja a csoport és egyben az olasz irodalmi és kulturális élet jövője és lehetséges útjai az olasz *neocapitalismo* sajátos körülményei között. Brejtburg cikkével a Rinascitában közölt írások nem értenek egyet; kifogásaik a szovjet író más és más megállapításaira vonatkoznak, a legtöbb pontban azonban mindnyájan megegyeznek.

Az első cikk, amely érdemben foglalkozott Brejtburg írásával, a Rinascita május 12-i számában jelent meg Ottavio Cecchi tollából *Realizmus és avangard* címen. Cecchi általánosságban ismerteti a Novij Mir cikkét, nem tér ki egyes tételeire külön. Úgy látja,

hogy Brejtburg cikke megkésett, a Gruppo 63-at egységes csoportnak tekinti, ami talán közvetlenül megalakulása után indokolt lett volna, de most, amikor a csoport jórészt szétesett, semmi sem magyarázza. Cecchi is, mint a vita majd mindegyik résztvevője, azt hiányolja, hogy a szovjet író nem veszi figyelembe azokat a vitákat, elsősorban az „elkötelezettség” és „elkötelezetlenség” körül, amelyek a csoport megalakulása óta szüntelenül folynak. A Gruppo 63 nem egységes irányzat, és nem is szabad annak tekinteni.

Brejtburggal egyetért abban, hogy a neorealizmusnak nagy érdemei voltak a valóság feltárásában a húsz évig tartó fasizmus hazugságai után (elsősorban persze a filmművészet területén!), de nem veszi figyelembe, hogy a neorealizmus egy idő után nem tudott újat hozni, megrekedt az Ellenállás glorifikálásánál, a naturalista eszközök-nél. Az olasz irodalomnak, amellet, hogy az Ellenállás rendkívüli jelentőségét elismerte, tovább kellett lépnie, hogy a jelent, a neokapitalizmus megváltozott társadalmát és az abban élő embert ábrázolhassa. Az íróknak új eszközökre volt szükségük, ez hozta magával az experimentalizmust. A neorealizmus visszakívánása (mert az Brejtburg szerint az olasz irodalom legtermékenyebb és legeredményesebb korszaka) ellentétben állna a fejlődéssel.

A neorealizmus és neoavangard nyomán fog kialakulni az új irodalom, amelynek körvonalai már-már felsejlenek, és amely nem lesz sem neorealizmus, sem neoavangard, hanem valóban avangard az „objektív elkötelezettség” értelmében, amelyet Vittorini így fogalmazott meg: „Ma mindnyájan visszautasítjuk az elkötelezettségnek azt a szélsőséges értelmezését, amelyet Jean-Paul Sartre terjesztett el. Az azonban igaz marad, hogy egy mű objektíve mindig elkötelezett, azaz van egy politikai jelentése és egy olyan funkciója, amelyet saját maga vállal magára, az író akaratától függetlenül. Kíváncsú ugyanakkor, hogy az író nemcsak hogy megkísérelje ellenőrzése alá fogni azokat az erőket, amelyek megszabják munkájának értelmét, hanem zabolázza meg, javítsa avagy ingerelje fel azokat. Az én véleményem szerint ez az egyetlen lehetséges szubjektív elkötelezettség: furcsa módon az ellen-elkötelezettség egy fajtája.”

A következő hozzászólás a Brejtburg által megidézett Mario Spinelláé, aki a Gruppo 63 megalakulásától kezdve tagja a csoportnak, részt vett annak küzdelmeiben, és gyakran tájékoztatta az olasz baloldali közvéleményt éppen a Rinascita hasábjain a Gruppo körében folyó vitákról. Spinella cikkét teljes terjedelmében közöljük.

Spinella után Giovanni Giudici, költő és esszéíró, a Rinascita és a Quaderni Piacentini munkatársa kért szót. Giudici elsősorban Brejtburgnak az irodalom és politika kapcsolatáról mondott megállapításaival foglalkozik *A játék szabályai* c. cikkében (május 19.) az írók lehetőségeit vizsgálva koruk társadalmában.

Giudici — Cecchivel egyetértve — hiányolja, hogy Brejtburg nem tért ki az olasz sajtóban gyűrűző vitákra, amelyeknek éppen az volt a céljuk, hogy a lényegest a lényegtől elválasztva tisztázzák a csoport körüli félreértéseket. Itt elsősorban Asor Rosa, Franco Fortini, Roberto Roveri és a saját cikkeire utal. Brejtburg ezekre támaszkodhatott volna, mert minden elfogultság nélkül nyúltak a kérdéshez és céljuk az volt, hogy a csoport működését az olasz valóságból kiindulva elemezzék. Giudici felületeseeknek és túlságosan általánosoknak tartja a szovjet kritikus megállapításait („a neorealizmus krízise vezetett a neoavangard kialakulásához”, „a neoavangard mélyebb gyökerei magába a neokapitalizmus valóságába nyúlnak”). Inkább arról kellett volna szót ejtenie, hogy milyen társadalmi, politikai és kulturális okai lehettek a neorealizmus megszűnésének és a neoavangard kialakulásának. Így adós marad az olasz politikai helyzetet alapos ismertetésével, pedig enélkül nem lehet sem megérteni, sem megértetni a Gruppo 63-ban felvetődő, ill. az általa felvetett problémákat.

Az olasz kritikus a továbbiakban azt jegyzi meg, hogy Brejtburg túlságosan is sommásan bánt el egyes írókkal, nem tett mindig különbséget valaminek a politikai és irodalmi *lényege* között. Egy irodalmi deklaráció ugyanis nem jelent szükségszerűen politikai állásfoglalást, mint ahogy megfordítva sem. Sőt egy-egy politikai gondolatnak az irodalmi műben való vállalása még kényelmes kibúvó is lehet. Az író nem zajos tetszésnyilvánításai vagy lármás tiltakozásai alapján szabad megítélni, mint ahogy a művei sem elegendők ehhez, hanem aszerint: miként tartja be az adott helyzetben a játékszabályokat.

Brejtburg cikkének nagy érdeműl tudja be Giudici, hogy alkalmat adott arra, hogy elinduljon egy olyan eszmecsere, amelyben az olasz írók és ideológusok vagy a különböző és önálló elképzelésekkel rendelkező csoportosulások végre politikai terminusokat alkalmazva — amelyeket olykor Brejtburg is megkerül — fejthessék ki véleményüket az eddig használt nemzedéki, kiadói vagy klikkbeli kódösztö terminusok helyett.

A következő válasz *Egy kényelmes céltábla* címen (május 19.) Gian Carlo Ferretti, az *Irodalom és ideológia* c., 1964-ben megjelent kötet szerzőjéé, amelyet teljes terjedelmében közlünk (Brejtburg hivatkozik rá, a szerkesztőséghez beküldött, a vitát lezáró levelében).

Enzo Siciliano, író és kritikus a *Rinascita* május 26. számában szól hozzá a kérdéshez *Avanguardia volt-e a neorealismus?* c. cikkében. Siciliano bizonyára félreérti Brejtburg cikkét, amikor azt mondja, hogy Brejtburg célja nem az olasz neoavangard bírálata, hanem olyan „lányomnak mondom, menyem is értsen belőle” alapon saját olvasóit, elsősorban a fiatal írókat, kívánja meggyőzni arról, hogy milyen ártalmas lehet a nyelvvel mint irodalmi eszközzel való avangardnak minősíthető kísérletezés, ill. az újnak a keresése. Az olasz író Brejtburg tételei mögött a „zsdanovizmust” érzi, ezért írását visszahúzóknak tartja, elsősorban persze kulturális vonatkozásban.

Siciliano Brejtburg cikkének lényegét három tételben foglalja össze:

1. a neoavangard visszatért a húszas évek hermetizmusához,
2. az olasz neoavangard provinciális,
3. az olasz avangard létrejöttében „nyomós okok” játszottak közre.

Brejtburgnak annyiban igaza van, írja, hogy a Gruppo 63 egyes ágai valóban visszanyúlnak a hermetizmus témáihoz, de ez nem a „tisztá hermetizmus” egyszerű újjáéledése, hanem a harmincas évek költészetével való ideális találkozás, amelynek lényege a költészet egyik legfőbb eszközével, a nyelvvel való kísérletezés. Ha csak négy költőt veszünk szemügyre (Pagliarini, Porta, Sanguineti, Vittorini, akiket Brejtburg is említett), mindegyik egész más képet mutat, tehát nem lehet általánosítani, és a Gruppo 63-at egységesnek tekinteni. Mert a csoport csak egyetlen közös célban egyesült: az olasz irodalom régi és elavult intézményei elleni harcban. Ennek két aspektusa van: egyik a neorealizmus visszautasítása, ill. a kultúrában jelentkező „zsdanovizmus” tagadása és a régi irodalmi intézményeknek újjal való helyettesítése.

Az utóbbi nem sikerült teljes egészében, mert a Gruppo 63 — szemben az avangarddal — nem tudta az élet és irodalom kapcsolatának valóban új koncepcióját kialakítani. Az irodalmi kulcspozíciók (újságok, kiadók) megszerzésében csak a hatalom megszerzése vezette őket, és nem az, hogy irodalmon kívüli célkitűzéseket valósítsanak meg. Még leginkább a Brejtburg által idézett Angelo Guglielmi volt az, aki felállította azt az elméletet, hogy számúzni kell minden ideológiát a kritika területéről. Guglielmi azonban — s ezt nem vette észre Brejtburg — szándékosan provokatív módon fogalmazott, hogy a túlideologizálást, amely a „zsdanovizmust” jellemzi, lehetetlenné tegye.

Ami a provincializmus vádját illeti: a Gruppo 63 ott tévedett: nem ismerte fel, hogy a neorealizmus avangard mozgalom volt, és mint ilyen próbált meg kidolgozni egy új, az élet és irodalom viszonyát megújító egységes és eredeti koncepciót. S mint az avangard, a neorealizmus szétesését is az okozta, hogy magában hordozta a bomlás csírait.

A neorealizmus az olasz irodalmi akademizmus, a petrarkizmus hagyományainak felszámolását tűzte ki céljaul a körülötte levő történelmi valósággal való dialektikus kapcsolat, a marxizmus segítségével. Ennek a marxizmusnak azonban semmi köze nem volt a „sztálini, a metafizikus marxizmushoz”, hanem a kutatás igazi és valóságos eszközéül szolgált, addig amíg a „zsdanovizmus” nem férközött soraikba. A Gruppo 63 ott követte el a hibát, hogy a neorealizmus értékelésénél összemosta az egyes korszakokat.

A hatvanas évek elejének avangardját azonban a „remény kategóriájának” (Pasolini), a jövőbe tekintésnek a hiánya elvezette a provincializmusig, éppúgy, mint a neorealizmust a félelem az irodalmi eszközökkel, a nyelvvel való kísérletezéstől, amelynek eredménye a száraz leírás, a krónika lett.

Brejtburg harmadik megállapítására: a hatvanas évekbeli avangard létrejöttének „nyomós okai”-ra vonatkozóan: meg kellett találnia azokat az eszközöket és módokat, amelyekkel és ahogyan ki lehetett fejezni az új, a megváltozott és egyre gyorsabban változó valóság emberének lelkivilágát, az élet és a valóság igazi kapcsolatát szemben a neorealizmus naturalizmusával és „contentutizmusával” (a tartalmi kérdések előtérbe állítása). Az volt a cél, hogy az irodalmat megszabadítsák attól a torzulástól, amelyben megrekedt és hogy egy nevezőre hozzák a többi emberi tevékenységgel.

Az olasz marxisták nagyon sokat profitáltak a probléma felvetéséből, mert lehetőséget adott arra, hogy vitát kezdjenek és folytassák saját kutatói módszerük elmélyítését, amelyet a dogmatizmus lefektetett vagy legalábbis egyoldalúan népi-nemzeti irányba térített. Végülis — írja Siciliano —, bár a Gruppo 63 íróival egyáltalán nem ért egyet, sőt nagyok az ellentétek, meg kell állapítania, hogy a Gruppo tagjainak tevékenysége hasznos volt, mert utánagondolásra, új sarkításokra, egyes tételek kijavítására ösztönzött. Brejtburg erre a konklúzióra nem akart eljutni, mert a valóságos szándék, amely vitája során vezette, elhomályosította tekintetét és korlátozta kutatásában.

A *Rinascita* irodalmi kritikusa, Giansiro Ferrata zárta le az olasz hetilap részéről a témát *A kérdés egyik része* c. cikkében (június 2.). Ferrata nem polemizál, inkább elemzi

a problémát, nem mulasztja el azonban Brejtburg bírálatát. Ferrata is egyoldalúnak tartja a Novij Mir cikkét, mert szempontjai körülhatároltak, érvelése és elemzése nem elegendő. A cikknek van néhány helyes megjegyzése, de azok nem a kérdés egészéhez szólnak. Elemzése két pontra irányul: a Gruppo 63-ra, ill. általánosságban olyan szociológiai és ideológiai kérdésekre, amelyek csak többé-kevésbé azonosíthatók az avantgarddal, ezt a kettőt azonban állandóan összekeveri.

Sajnálatos, hogy Brejtburg homályban hagyja a csoport belső vitáit, mert nem elegendő, ha a Sanguineti és Guglielmi közötti ellentétekre utal. Már 1963-ban Palermóban komoly nézeteltérések merültek fel a résztvevők között, amit maguk az írók is elismertek. Brejtburgnak tehát sokkal jobban kellett volna árnyalni, dialektikusabban bemutatnia legalább a legfontosabb pozíciókat, annál is inkább, mert ezek a belső ellentétek tulajdonképpen már akkor meghatározták a csoport szomorú jövőjét. Ferrata nem érti, hogy a szovjet kritikus mire céloz, amikor „a nagyapák és apák” művével, ill. azzal való szakításról beszél, amit az utolsó húsz év olasz irodalma hozott. A neoavangard, ill. a Gruppo 63 munkásságában erről nincsen szó.

Az olasz kritikus azt is cáfolja — Sicilianóval egyetértve —, hogy a neoavangard, ill. a Gruppo 63 a húszas évek avantgardjának felújítása lenne, éppen a lényeg azonossága hiányzik: mert mi szükség lenne a lázongásra ma, amikor a kulturális életben minden meg van engedve, az anarchia és a terrorizmus nem a haladást szolgálja. Ők nem lázongani akarnak, hanem kísérletezni. Míg — Brejtburg szerint — Guglielmi az avantgard helyett az experimentalizmus kulturájának irányában tájékozódik, addig Sanguineti a „marxista választás aktív értelmét” keresi.

A csoport nézetei még nem kristályosodtak ki, de semmi megalkuvás nem található a jelenlegi olasz társadalom, a burzsoá és neokapitalizmus felépítményei elleni harcokban. S ahogy élesednek vitáik a társadalmi és kulturális intézmények ellen, úgy szélesednek ugyanakkor kapcsolataik a marxizmussal. Ennek eredményét azonban ma még korai lenne megjövendölni.

A két folyóirat közötti vita Brejtburgnak a Rinascita szerkesztőségébe küldött levelével zárul, amelyet a cikke után közlünk.

(T. Erdélyi Ilona)

G. BREJTBURG: AZ OLASZ NEOAVANGARD

Valamikor az volt a közfelfogás, hogy az experimentális művészet alkotásait padlásszobákban lakó, koldusszegény művészek hozzák létre, akiknek kezdeményezését senki sem ismeri el, s csak hosszú évek múltán, de legtöbbször csak haláluk után aratnak sikert.

Semmi sem különbözik jobban a szokásos elképzelésektől, mint annak a pár évvel ezelőtt alakult, esztétákból és alkotó művészekből álló, új utakat kereső olasz csoportnak az útja, amit ma neoavangardnak szokás nevezni. Ez a csoport a nyugatnémet írók mintájára, akik maguknak a Gruppe 47 nevet adták (a megalakulás évéről) — Gruppo 63-nak nevezte magát. 1963. október 8-án jött össze Palermo külvárosának egyik tengerparti szállodájában, datolyapálmák és citromligetek között, az az ekkor még nem túlzottan híres 34 író és 9 kritikus, akik megalapították ezt a csoportot, amely mérföldkövé vált a korabeli Olaszország irodalmi és művészeti életében.

A Gruppo 63 megalakulását követő első napokban a sajtó rendkívül széleskörű érdeklődését vonta magára. S emellett úgy látszott, sem a pénz, sem az erőfeszítést nem sajnálták, hogy tevékenységüknek átütő sikerű, zajos tetszést kiváltó hangulatot teremtsenek, s hogy magukra vonják az olvasóközönség legkülönbözőbb köreinek érdeklődését.

Az olasz avantgard irodalmi dokumentumai: versek, poémák, elbeszélések, színdarabok, továbbá regények (ha egyáltalán lehet regényekről beszélni, ha azokat olyan emberek írták, akik tagadják magát a regényírás lehetőségét is), valamint elméleti és kritikai művek, cikkek, karcolatok, esztétikai tanulmányok.

Aki arra vállalkozik, hogy valamely irodalmi irányzat egyes jelenségeiről nyilatkozzék, annak mindenekelőtt az adott művészeti irányzat képviselőinek főbb alkotásait kell elemeznie. (...)

A csoport létrejöttének első napjaiban mindazok az irodalmárok, akik beléptek a Gruppo 63-ba, hangzatosan deklarálták szakításukat mindazzal, amit „a nagyapák és apák” alkottak, s mindenekelőtt azzal, ami a világháború utáni két évtized folyamán jött létre az olasz művészetben.

A tradicionalisták közé soroltak csaknem minden olasz író, s azzal vádolták őket, hogy a társadalmi élet főbb problémáit illetően kompromisszumra hajlamosak, ragaszkodnak az elavult irodalmi motívumokhoz, s lebecsülik a nyelv problémáit, ami pedig a neoavangardisták véleménye szerint a művészetben alapvető jelentőségű. (...)

A neoavangard alapelve szerint: a művész legfontosabb feladata az, hogy kísérletezzon magán a nyelvi struktúrában belül. Azoknak az íróknak, akik ezzel nem értettek egyet, az lett a sorsuk, hogy hallhatták a vádat: a korabeli valóságot képmutatónak, elavultnak, ellenszenvesen szemlélik; alkotásaikban erőtlének, tehetetlenek. (De akik meggondolják magukat, azoknak jut „hely a neoavangard autóbuszában”, abban az esetben, ha határozottan szakítanak a múlttal.)

A Gruppo 63 egyik fő célpontul Alberto Moraviát választotta. Az író ellen irányuló komoly vádaskodásukat nem magyarázza az, hogy Moravia szélében-hosszában ismert volt hazájában, hanem inkább az a gyorsaság, amellyel Moravia a csoportosulás létrejöttére reagált, meggyőzően kimutatva alapvető elméleti nézeteinek hamisságát. Pár nappal azelőtt, hogy Palermóban lezajlott az író-találkozó, Moravia arról írt az egyik folyóirat hasábjain, hogy mennyire fontos a regényírónak az ötlet, az eszme, s mennyire veszélyes az a nézet, mely szerint „a regény döntő és meghatározó eleme a nyelv”. Moravia hangoztatta, hogy az ilyenfajta eljárás módszertanilag a „realizmus bármiféle lehetőségétől való eltávolodáshoz” vezet, s hogy a „regény realista voltát annak művészi, s következőképpen eszmei igazsága határozza meg”.

A neoavangardistákkal folytatott vitának szentelte Moravia az általa kiadott befolyásos folyóiratnak, a Nuovi Argomentinak egy külön számát is. Ebben a vitában világossá vált a tradicionalisták (pontosabban a mai kritikai realisták) és az avangard közötti egyik legfőbb ellentmondás. Mit helyezünk előtérbe az irodalmi tevékenységben: az ideológiát vagy a nyelvvel való kísérletezést, az eszmei mondanivaló által meghatározott tartalmat vagy a formát, ami a zárt nyelvi struktúrával egyenlő?

A neoavangard képviselőinek többségére az jellemző, hogy tagadják az ideológia bármilyen szerepét a művészetben és az irodalomban. Főként ez a visszautasítás az egyik lényeges vonásuk — s ez különbözteti meg ezeket az új experimentalistáknak a tevékenységét.

Angelo Guglielmi nyíltan kimondja: „A neoavangard kritikai módszere létrejöttét és létét annak köszönheti, hogy kiküszöbölte az ideológia közvetítő szerepét.” Továbbá: „A költészet a maga meztelen valóságában, ideológiai kontös nélkül kell hogy átlátszon magát a nyelvnek; a költőnek, bármilyenek is legyenek politikai és szociológiai érdekei... a költőnek elsősorban a nyelv hatását, a nyelv jeleit kell tanulmányoznia és azokat a sebeket, amelyeket a nyelv okozhat.”

Guglielmától, bár szélsőséges álláspontot foglal el ebben a kérdésben, nem lehet elvitatni, hogy következetesebb, mint a Gruppo 63 többi tagja. Egyenesen beszél. Eleve kizárja „Bármiféle kapcsolat lehetőségét az ideológiai és művészeti mozzanatok között, minthogy azok teljesen különböző dolgok”, és hangoztatja: „bizonyíthatatlan az a hipotézis, amelynek alapján a művészetet és a politikát egymáshoz közelítik”. Állítása szerint „egyetlenegy lehetséges kapcsolat van az irodalom nyelve és a társadalom között, de ez negatív kapcsolat, amely az irodalomnak és a nyelvnek a társadalommal való korábbi kapcsolatai megszakadásában jut kifejezésre”.

Ezek az alapelvek határozzák meg a neoavangardistáknak a közéleti szerephez való viszonyát. Tagadják a művész bármilyen társadalmi „leszerződésének”, „elkötelezettségének” (a Sartre által alkotott és Nyugaton elterjedt terminussal élve) lehetőségét és szükségszerűségét. Magától értetődik — mondják —, hogy az írónak jogában áll részt venni a politikai életben, politikai harcban, de ezt csak mint az adott társadalomban élő magánember teheti, nem pedig mint író; a politikai meggyőződés magánügy, amelynek nem szabad kifejezésre jutnia az író által alkotott művekben. (...)

Szükséges megjegyezni, hogy az olasz avangard képviselőinek elméleti alapelvei korántsem egységesek. De mi a vitában elsősorban azoknak az álláspontjával foglalkozunk részletesebben, akik Guglielmihez hasonlóan határozottan tagadják, hogy az ideológiának a művészetben bármiféle jelentősége van, és csupán olyan akadályt látnak benne, ami megnehezíti a művész számára a valósághoz való közeledést.

Éppen Guglielmi — az 1965-ben megjelent *Avangard és experimentalizmus c. monográfiájának a szerzője* — az, aki a „tisztá objektívítás” művészetének elvét propagálja, az olyan művészetét, amelyben a természet és az anyag mintegy a maga eleve adott valóságában tárul fel a művész előtt; a „dezideologizált”, el nem kötelezett s a történelemtől független, a „nulla szintjén” kezdődő, az „ősi, európai, humanista lélek haláltudatából származó” művészet hirdetője.

Az a törekvés, hogy felrobbantsák „az európai humanizmus duledező pilléreit”,

sokban a kínai vörösgárdisták hasonló felhívásaira emlékeztet. (Mellesleg a végletes formalisták álláspontja az esztétikában egyáltalán nem zárja ki az „ultrabaloldali” politikai extrémizmussal való játék lehetőségét.) A tagadás irodalma könnyen átesap az irodalom tagadásába, annál is inkább, mert a neoavangard egyik vezetője, Sanguineti, aki pedig elismeri az ideológia szerepét, úgy vélekedik, hogy a mai szituáció újdonsága „az anarchikus és forradalmi impulzusok közti távolság lerövidítésében rejlik”, amit „az osztályharc világméretű tengelyeltolódásának kijavítása és a tengelynek az elmara-

dott országokba történő áthelyezése kísér nyomon”.

Egyébként minden teljesen logikus: ha igazuk van a maoce-tungistáknak, és Nyugat-Európa munkáosztálya számára nincsenek forradalmi perspektívák, akkor az irodalom ugyan mivel is foglalkozhatna, ha nem formai kísérletezgetéssel.

Azok a kísérletek, amelyek a zaklató ideológiai zavarok nélkül feltárt valóság leírását tűzték ki célul, Guglielmi véleménye szerint három irányban fejlődhetnek: a belső monológ (Joyce), a külső monológ (Robbe-Grillet) és végül az „álomlátások és skizofrén agresszívítás területének” irányába.

Guglielmi, mivel nem akarta, hogy cinikus színben tűnjön fel (s ezen a téren szolidáris vele sok más neoavangard író is), a felelősség megosztásának egy, a maga számára kényelmes módszerét dolgozta ki. Ugyanebben a könyvben, az *Avangard és experimentalizmus*ban hangsúlyozza: „Ha az ideológiai szempont most már használhatatlan is a művészeti tevékenység szférájában, s ha következésképpen az ideológia már nem is szolgálja az író, nem segít neki a valóságról való helyes fogalom alkotásában, annál fontosabb lesz az író morális és polgári kötelessége teljesítésének irányításában. Az ideológia a helyes közösségi viselkedés szabályává vált. Amikor az ideológiának gyakorlati és tárgyi jelentőségét vesszük figyelembe, választásunk elkerülhetetlenül arra az ideológiai rendszerre esik, amelyikben a legszemelláthatóbban tűnik elő az vonás, és ez nem más, mint a marxizmus. A marxizmus nekünk a viselkedési normák kódexét jelenti.”

Ezekben a gondolatrendszerekben, elmefuttatásokban a legfurcsább az, hogy azok az emberek, aki Guglielmihez hasonlóan vélekednek, marxistáknak, vagyis egy olyan filozófia híveinek vallják magukat, amelyben Gramsci szavaival élve „a gondolkodás aktusa a valóság átalakításának aktusa”. Szükségtelen mondanunk, hogy az olyan elméletnek, amely ily módon választja szét a köznap ember és a művész tevékenységét, és mesterséges szakadékokat támaszt a tevékenység és a gondolkodás között — semmi köze sincs a marxizmushoz.

Az ehhez hasonló álláspont bírálatának mindenekelőtt az olasz marxistáktól kellett volna kiindulnia. Ez a kritika jöllehet megtörtént, de maguknak az olasz marxistáknak bevallása szerint nem mindig bizonyult eléggé következetesnek. Az avangard álláspontjának ilyen következetlen kritikája, amely az elsők között jelent meg az olasz marxista, Mario Spinellának híres, a Menabó-8-ban közölt cikke: *Az irodalom mint társadalmi jelenség. Hipotézis* címmel: „... Nem véletlen, hogy az ideológiai problémák egyre nagyobb jelentőségűek voltak és ma is azok az experimentalizmus belső vitájában. S úgy tűnik, hogy mindazok a módszerek, amelyekkel ehhez a problémához közelednek, érvényüket veszítik azon a bizonytalanságon és terminusbeli ingadozáson, ami kétértelműséget és időnként rejtvénytyszerű jelleget kölcsönöz nekik. Az eszmeiségről való lemondás már önmagában véve valamiféle »tabula rasa«, a tiszta experimentalizmus egyetlen lehetősége.” Egyelőre mellőzzük az olasz neoavangard és a neokapitalizmus kölcsönös viszonyának vonatkozásait, amelyek szintén megtalálhatók Spinella munkájában. Arra a következtetésre jut, hogy a neoavangard álláspontja kétségbe vonja a jelenlegi kapitalizmus létjogosultságát. Úgy gondolja, hogy a „kaotikus, a tragikus és furcsa módon a maga embertelenségében is fejlett, minden természetes értéket eltorzító kapitalista társadalmat csak úgy lehet ábrázolni, ha a nyelvet is eltorzítják”.

De az egész Mario Spinella-féle gondolatmenetben nem ezek a kijelentések kifogásolhatók elsősorban, hanem az a szerep, amit a marxizmusnak szán.

Helyes az a megállapítása, hogy az olasz marxisták előtt ma már nyilvánvaló, hogy „a politika nem fogja át a valóság egészét”, s hogy a művészetnek meglehetnek a politikától független, sajátos feladatai. De Spinella azután egyenlőségjelet húz a politika és a marxizmus közé, lényegében így egyetért a marxizmusnak azzal a szerepével, amit a neoavangardizmus teoretikusa (Guglielmi) és követői szánnak neki.

Spinella, aki a neoavangardról mint a „robbanás eszköze”-ről beszél, ezt írja: „A politika — a marxizmus — felhasználja ezt az eszközt, és besorolja azon eszközök közé, amelyek lehetőséget nyújtanak gyakorlatának előrevitelére”. Természetes, hogy a marxizmus hasonló értelmezésével nem érthetünk egyet. Ezekről a pozíciókról nehéz nevelni még a belsőleg marxizmus felé törekvő experimentalista művészeket is. Ez csak még jobban összebonyolítja az experimentalizmus teoretikusainak enélkül sem elég vilá-

gos koncepcióit. Pedig reájuk az a törekvés jellemző, hogy kísérleteiket a tudomány legújabb eredményeihez közelítsék, kapcsolatba hozzák olyan tudományágakkal, mint a strukturális nyelvészet, információelmélet, kibernetika — egyszóval, tudományos bizonyítékok segítségével megalapozzák esztétikai téziseiket. (...)

A nyelvtudomány „legfrissebb” felfedezései iránti lelkesedésében az olasz neoavangard időnként provinciálisnak tűnik, amikor arra törekszik, hogy nagy hamarjában beiktassa saját elméleti fegyvertárába mind az „orosz formalizmus”, mind az ezzel kapcsolatban álló „prágai iskola” eredményeit, mind pedig a Tel-Quel c. folyóirat köré csoportosult fiatal francia literátorok legfrissebb megnyilatkozásait. Sokkal eredetibb jellege van — nézetünk szerint — az olasz neoavangard által kidolgozott „nyitott műalkotás” elméletének, amit legjobban ugyanilyen című könyvében Umberto Eco ismertetett. „Nyitott műalkotás” mindenekelőtt olyan művészeti alkotást kell érteni, amelyik megadja azt a lehetőséget, hogy különbözőképpen értelmezzék és különbözőképpen olvassák. Így módon az efféle művészet alapeleme a többértelműség és a szimbolika lesz. A „nyitott műalkotás” mintaképe Eco szerint Kafka műve is lehet; per, kastély, várakozás, külváros, kór, átalakulás, vallatás — a kaffkai szituációknak ezt az egész tárházát nem szabad szószérinti, közvetlen jelentésében felfogni. Ez a szimbolika magukból a különböző értelmezésekből adódik, de a mű tartalma közvetlenül a lehetséges értelmezések számától, a mű többértelműségétől függ. (...)

„Nyitott műalkotás” — mintha a „művészet fogyasztójához” fordulva azt a fel-szólítást tartalmazná, hogy: légy társszerző! A neoavangardisták azt mondják, hogy az ilyen műelmélet arra számít, hogy új típusú kölcsönös viszonyt teremtsen a művész és a közönség között; segít az esztétikai érzék új mechanizmusának kidolgozásában.

Az olvasó a maga módján a művész társszerzője — ez, természetesen, nem a neoavangard találmánya. A műalkotások szerzői mindig törekedtek alkotásaik hasznélvezőjének részvételére. A szónak ebben az értelmében vett „nyitottság” vonásai jellemzők minden műalkotásra. Csakhogy a neoavangard teoretikusai a mű élvezőjének a műalkotás folyamatában való részvételét úgy képzelik el, mint a művek önkényes és gyakorlatilag végtelen számú értelmezési lehetőségét.

A „nyitott műalkotás” elméletének hívei hangoztatják, hogy a bizonytalanság és a többértelműség elve következtében — s ez a modern művészet sajátossága — az ilyen alkotások a legnagyobb információs mennyiségeket tartalmazzák. Ennek a tételnek igazolása céljából fordulnak a neoavangard hívei az információ elméletéhez, és kutatják annak a törvényszerűségeit és meghatározottságait, hogy milyen információs mennyiséget foglal magába egy bizonyos közlés.

Mint ismeretes, e szerint az elmélet szerint az információ mennyisége a valószínűségi-től függ. Minél kevésbé valószínű azoknak az egységeknek a megjelenése, amelyekből a szóbanforgó közlés létrejön, annál nagyobb a közlésben rejlő információs mennyiség. (...)

Ilyenformán az információs mennyiség közvetlenül összefügg a közlés eredetiségével, annak csekély valószínűségével vagy abszolút valószínűtlenségével. A valószínűség hiányát szembeállítják a banalitással. Innen az a következtetés, amelynek értelmében az információ és a világosság különböző, olykor ellentétes mennyiségek, s ugyanakkor az információ mennyisége, ami valamiféle közlésbe van beágyazva, fokozódik a valószínűtlenség, a bonyolultság és az értelmetlenség által kiváltott érzelmi töltés mértékének megfelelően. (...)

Az információ matematikai elméletét ilyenformán annak a művészetnek az igazolására használják fel, amely elutasítja az egyetemes egyértelműséget, s a kétértelműségen s a valószínűtlenségen alapul. A neoavangard elméletnek mindezeket az alapelveit nyíltan átviszik a művészetre is. A művészetet illetően nem tagadjuk az információelmélet alkalmazásának lehetőségét, csupán ennek a módszernek spekulatív volta az, ami ellentmondást kelt bennünk.

A „nyitott műalkotás”-elmélet szerzőjének érdeklődése a „művészet fogyasztója” és szerepének aktivizálása iránt, tüntető törekvésük, hogy „a fogyasztót társszerzővé alakítsák át”, valójában annak az embernek a lebecsülésévé válik, akit arra szólítanak fel, hogy olyan receptekre gyártott költeményeket olvasson, amelyekből az „információ minden gazdagsága” ellenére is hiányzik a lényeg — az emberhez fordulás.

A strukturális nyelvészet, az információ elmélete, a kibernetika, a strukturalizmus, a modern antropológia — ez csupán rövid felsorolása azoknak az Olaszországon kívül keletkezett tudományos elméleteknek, amelyek komolyan vita tárgyát képezik a neoavangardisták körében. Időnként úgy tűnik, hogy minél „újabb” s minél „meghökkenőbb” egy eszme, annál jobban vonzódnak hozzá.

A legújabb elméleteknek és legdivatosabb neveknek ebben a villogásában fel lehet fedezni valamilyen provinciális extravagánság nyomait, amely ékesen tanúsítja, hogy

az utóbbi évek olasz kultúrája nincs kimondottan jó helyzetben. A provincializmus volt az olasz művészet uralkodó jellemvonása a fasizmus „fekete éveinek” egész időszakában. Úgy tűnt, hogy ezt a provincializmust végképp felszámolták a háború utáni években, amikor Olaszország újjászületett művészete tiszteletet váltott ki az egész világon. Különös és szomorú érzés látni, hogy az olasz kultúra újra visszatér ehhez az alárendeltséghez. Márpedig ez lesz a vége a „szupereredetiségről” szóló deklaratív kijelentések ellenére is, és annak ellenére, hogy az avantgard létrejöttében lényeges okok játszottak közre. (...)

Két évvel ezelőtt, hogy a Gruppo 63 megalakult Olaszországban, megjelent a Menabò folyóirat különszáma, amit tekintélyes írók, Vittorini és Calvino adtak ki. A Menabónak ez a kiadványa, amit „Az industrializáció és az irodalom” témakörének szenteltek, sok szempontból előkészítette a talajt az olasz neoavantgard számára. Miután elemezte azokat a változásokat, amelyek az országban történtek, abban az országban, amely szerfölött rövid idő alatt változott át agrár-ipari országból ipari-agrár országgá (az ország északi részének intenzív iparosítása révén), Vittorini olyan következtetésre jutott, ami nagy hatással volt az irodalomra. Hangoztatta, hogy Olaszország a gazdasági fejlődésnek abba a szakaszába lépett, amelyik a társadalmi élet minden oldalára kihat, s ettől kezdve az irodalom, éppúgy mint a művészet is, nem maradhat továbbra olyan, mint volt. A neorealizmus művészetét a Menabò folyóiratnak ebben a számában egy industrializmus előtti korszak művészeteként határozta meg, új feladatként jelölték meg az industrializált társadalomban élő ember tudatának ábrázolását. A Menabò szerzőjének véleménye szerint napjaink és a jövő irodalmának az a feladata, hogy kifejezze a kapitalizálódott világot annak minden fokán, s hogy ábrázolja azt, hogyan hatol be ez a világ az ember tudatába. Ez az irodalom az industrializálás irodalma, nem csak tartalma szerint, az ábrázolás tárgyát illetően, hanem kifejezési eszközei tekintetében is, tehát olyan irodalom, amelynek alapelve a késői romantikától ránkmaradt „paraszi” örökség határozott elutasítása. (...)

1966 októberében a Rusztaveli jubileuma alkalmából összehívott konferencián, Borzsomiban felszólalt a Gruppo 63 egyik vezetője, Sanguineti, aki rövid és rendkívül világos beszédében a fentiekkel kapcsolatban minden keltelyt eloszlatozott.

A neoavantgard feladata — mondta —, hogy a lehető leggyorsabban felszámolja a „paraszi” irodalom maradványait, s azt a folklór szintjére szorítsa vissza. Csak ezután lehet tudatosítani azt a helyzetet, amibe az industrializáció elidegenedett világa taszította az embert. „Aktívan, sőt még bizonyos cinizmusal is, megsemmisíteni a romantikusok „paraszi” örökségét” — ez a feladat — hangsúlyozta Sanguineti.

A kerekasztal-konferencia másik résztvevője, Carlo Levi kimutatta az elméleti konstrukciónak a mesterkéeltségét. Levi a mai amerikai költészetet említette, ami egy „industrializált társadalom”-ban fejlődött ki, a kapitalizmus legfejlettebb fokán. Levi Allen Ginsberg amerikai költőről beszélt, aki az avantgard mai költői közül egyike a legjelentősebbeknek. A Sanguineti-séma értelmében ennek a költőnek a költeményeiben nem lehetne semmi „paraszi” és semmi érzelmi vonás. Pedig valójában Ginsberg legjobb műveiben eljut a legigazibb tragikumig, és arra törekszik, hogy Whitman ritmusait hozza vissza a mai amerikai költészetbe, és az ember bonyolult érzelmi világát helyezze szembe a technológizált társadalom elszemélytelenítő hatalmával.

„Úgy gondolom, hogy a mai élő igazi költők közül senkit sem lehet találni, aki élményanyagával közvetlenebbül kapcsolódna az industrializálódott civilizációhoz. S ennek ellenére költészet, amikor az igazi költészet magaslataira emelkedik, — mint a *Tömjénezés* és a *Jajgatás* c. költeményekben — a paraszi költészet legvilágosabb példája. Carlo Levinek, a „paraszi” Itália költőjének érvelése (Borzsomiban) a költői kerekasztal sok résztvevője számára meggyőzőnek mutatkozott.

A Gruppo 63 megalakulását egy gyűjteményes verseskötet előzte meg, amely viharos tetszést aratott. Lényegében ez volt az a bizonyos platform, s ez lett a szervezett csoport létrejöttének mintegy előfeltétele. A gyűjteményben, amit *Nouvissimi* címen publikáltak 1962-ben, azoknak a költőknek a versei jelentek meg, akik egy év múlva a Gruppo 63 létrejöttének kezdeményezői lettek.

A „legújabbak” költeményei — valójában nem minden reklámhajsza nélkül — az olasz irodalmi körökben idegsohokhoz hasonló hatást váltottak ki. Az a költészet, amely elvetette a „ritmus, a rím és a szókinés előítéleteit” és az „általános skizofrénia kritikai utánzásával” kötötte össze magát, számol is ezzel a hatással. Tiszta nyelvi játékhoz folyamodott, az álmok szaggatottságát, az öntudat fázisainak patológikus eltolódását mintaképnek tekintette, összekeverte a nyelvek szóképzését, s az egyes nyelveknek a különböző korszakokból származó szókinését — tudatosan és szándékosan lemondott az olvasóról, vagy ahogy most mondják Nyugaton: „a versek fogyasztójáról”.

„Örült beszéd, de van benne rendszer”, — mint a londoni Times irodalmi szemleírója mondotta. (...)

Elegendő csak egy pillantást vetni az olasz neoavangard művészi termésére aazonalarra a következőkre jutunk, hogy ez a csoport szervezetenleg olyan embereket fogott össze, akik magukénak vallanak ugyan valamiféle általános elméleti irányelvet, de a saját irodalmi és művészeti gyakorlatukban egészen más eredményekhez jutnak. Nehéz elgondolni, hogy általános elvi kijelentéseiken kívül mi kapcsolja össze az olyan költőket, mint pl. Nanni Balestrini és Elio Pagliarani. Balestrini, aki arra törekedett, hogy kiküszöbölje a kommunikációt, úgy véli, hogy a költői tehetség teljes egészében helyettesíthető egy olyan elektromos gépezettel, amely a vers szintagmáit perforált szalagra rögzíti. (...)

A neoavangard művei közül leginkább Sanguineti munkássága keltette fel a kritika érdeklődését. Irodalmi pályafutásának legelején írott versciklusa, a *Labirintus*, egy olyan költészet tipikus példája, amely az író-olvasó kapcsolatának teljes felszámolását tűzte ki célul. A kritikus — Luciano De Mario — egy olyan idegkimerültség leírását látja ebben a ciklusban, „amely egy általánosabb, történelmi jellegű idegkimerültség következményeként jött létre”.

A *Labirintus* ráadásul nemcsak olasz nyelven íródott, hanem, mint egy modern Babilon jelképe, magába foglalja a középkori latin, görög, olasz és más nyelvek elemeit. A ciklusban az erotikus motívumok szociológiaiakkal fonódnak össze. Sanguineti *Labirintus*ának némelyik részében politikai témákat is felfedezhetünk. Ezek a témák és motívumok azonban élesen elütnek az egész mű „költői káoszától”. (...)

Sanguineti legismertebb regénye az *Itáliai capriccio*, amelyben egy családi dráma történetének eseményei álomlátások prizmáján keresztül kelnek életre. Mint már említettük, nagyon fontos az a kérdés, hogy a neoavangard mennyiben függ az utóbbi évek kapitalista társadalmi fejlődésének néhány sajátosságától, amelyeket Nyugaton általában újkapitalizmusnak neveznek. Ez a kérdés széleskörű vita tárgyát képezi az olasz kritikában.

A neoavangard létrejötté szorosan kapcsolódik a kapitalizmus jelenlegi fázisának olyan tipikus jelenségeihez, mint a „tömegkultúra” kialakulása és fejlődése.

A tömegkultúra és a tömeges hírközlés eszközeinek — sajtó, rádió, televízió stb. — problémája áll most a nyugati értelmiség, elsősorban az írók érdeklődésének középpontjában. Ezeket a problémákat megvitatják az írók Európai Csoportjának kongresszusán éppúgy, mint a bledi (Jugoszlávia) és az utolsó New York-i Pen-club konferencián (1966. jún.). Ez utóbbi kongresszus rendezői írják: „Az írók aggodalmuknak adnak kifejezést olyan erők hatásával kapcsolatban, amelyek nagyobb veszélyt jelentenek az irodalom számára, mint a cenzúra és a dogmatizmus. Ez a veszély az írói alkotást, az alkotás sajátos funkcióinak és céljainak koncepcióját fenyegeti”.

A fejlett kapitalista társadalom körülményei között kialakul a „kulturális cikkek” (könyvek, reprodukciók, hanglezfelvételek) tömeges, jó minőségű, szériában történő gyártása és terjesztése. E cikkek termelését ugyanazok a törvényszerűségek szabályozzák, mint a fogyasztási cikkek termelésének egyéb ágait. A szériában történő gyártás meghatározza a termelés szabványjellegét és egyúttal elősegíti a fogyasztóknak olcsó és jó minőségű termékekkel való ellátását.

A szériában történő gyártás körülményei itt is, mint a termelés más területén, maximális koncentrációhoz vezetnek.

Vegyük a könyvkiadást. Elsősorban a hatalmas koncentrációra kell felhívni a figyelmet, amely néhány kiadó kezében összpontosul. Nyugat-Európa fejlett országaiban és az Egyesült Államokban a önyvpiacot ma valójában néhány kiadó ellenőrzi. Lényegében, az ilyen országokban is, mint Franciaország, Olaszország, Nagy-Britannia, a könyvek túlnyomó többségét öt-hat monopolizált könyvkiadó bocsátja ki.

A kiadók közötti megegyezések — akár egy országon belül, akár nemzetközi méretekben — biztosítják a könyvek több nyelven történő, majnem egyidejű kiadásának lehetőségét, amiben nem kis segítséget nyújt a nemzetközi irodalmi díjak rendszere, amely egyre inkább a kommersz-sikerek és a kiadói reklám eszközzé válik. Lényegében a burzsoá világ tíz vagy tizenöt hatalmas kiadóvállalata képes arra, hogy ugyanazokat a könyveket varrja az olvasók millióinak nyakába a különböző országokban.

Ezeknek a hatalmas kiadóknak a tevékenysége nemcsak az olvasó ízlésének magas színvonalú kutatásán alapul („A fogyasztó soha nem tudja, hogy mit akar, de általában tudja, mi tetszik neki” — mondta az amerikai „supermarket”-ek hálózatának egyik vezetője), hanem főként az ízlés aktív kialakításán. A hatalmas kiadóvállalatok jelentős, népszerű írókat állítanak a reklámhadjárat szolgálatába. Mint már emítettük, a reklámtévékenység szférájába tartozik a nemzetközi díjak hatása is, és az irodalmi kritika közvetlen felhasználása, hogy „megdolgozzák” a könyvpiac fogyasztóit.

E jelenségek sorában kell megvizsgálnunk azt a tendenciát is, amely abban nyilvánul meg, hogy a divatos írók mítoszokkal veszik körül, valami filmszínészhez hasonló lényű akarják változtatni. Az író arcképe a Life címlapján az ilyen reklámsiker biztos garanciája; ezzel kapcsolatos még az író magánéletének kitergetése a képes folyóiratok oldalain, a „szenzációk” kihasználása.

Természetesen mindez nemcsak reklám, hanem a tömegekre való pszichológiai ráhatás gondosan kiépített rendszere, az olvasók izlésének és szellemi igényeinek tudatos, ideológiailag irányított kialakítása, amely pontosan számbaveszi, hogy ma „mi tetszet” illetve „mi nem tetszet” a tömegeknek.

A nagy kiadóvállalatoknak ez a tevékenysége tervszerűen folyik. A tőke és a vállalatok koncentrációja, a nagy bevételek lehetővé teszik a tervek éveken előbbi elkészítését a kiadók számára hasznosnak ígérkező irányban. (...)

Felhívja magára a figyelmet, hogy a mai neoavangard művészet tudatos ösztönzésben részesül a „kultúripar” tulajdonosainak részéről. Senki számára nem titok, hogy a hatalmas kiadóvállalatok munkájában és reklámhadjáratában olyan írók, művészek és kritikusok vesznek részt, akik neoavangard nézeteket vallanak és hirdetnek.

E téren nagyon érdekes Alberto Moravia véleménye, amelyet nemrég a neoavangard körül folyó olaszországi vitában fejtett ki. Ez a „tradicionális”-nak nevezett író nyíltan vallja, hogy az avangard az újkapitalizmus szolgálatában áll. Hangoztatja, hogy a neoavangard művészek feladata olyan sablonok létrehozása, amelyek alapján később megvalósulhat a tömegkultúra cikkeinek szériagyártása. (...)

A kispolgár pszichológiájában egyre inkább az a törekvés dominál, hogy a reális igényektől függetlenül cserélje a fogyasztói cikkeket. Ez a törvényszerűség hozta létre a „kultúripar” termékeinek szükségletét is. Az utóbbi években a formai újdonságok bámulatos gyorsasággal követik egymást, például a közönség még nem is kezdett hozzászokni a „pop art”-hoz, mikor már felváltotta az „op art”, amelynek csillaga, úgy tűnik, szintén leáldozóban van. „Hetenként, naponta új, megdöbbentő remekműről kell hírt adnunk, a következő napon pedig új remekműre van szükség, hogy felváltuk a tegnapi” — mondta Arthur Miller a Pen-club 1965. évi kongresszusán.

Lehet, hogy ebben kell keresnünk a szokások, stílusok, irányzatok gyakori változásának okát a modern nyugati művészetben és irodalomban. Az experimentális újdonságok alkotói valójában a „kultúripar” urait szolgálják. Ebben a nem túlságosan bámulatra és irigylésre méltó szerepben lépnek fel a mai kapitalista társadalom körülményei között a modern formalista neoavangard képviselői. (...)

Egy paradoxonnak lehetünk szemtanúi: a műalkotást, amelynek célja a rendszer kritikája lenne, elnyeli a rendszer, áruvá alakítja és csak megszabott keretek között engedni funkcionálni. A kapitalista világ, a „kultúripar” urai „eladják” az ellenük irányuló művészetet, a művészt lényegében a bohóc szerepének eljátszására kényszerítik, akinek minden meg van engedve — már csak azért is, mert nem jelent veszélyt.

Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* c. korai művében már beszél a modern burzsoázia ezen törekvéséről, hogy az irodalmat, lényegében, jámbor, ártatlan foglalkozásnak tekintse. „A mi elődeink, akiket aligha érdemlünk meg, forradalmat készítettek elő; az uralkodó osztály másfél évszázad múltán még (egészen kicsit) fél és tisztel bennünket, de londoni kollégáink, akik nem rendelkeznek ilyen dicső hagyományokkal, nem keltenek senkiben félelmet, őket abszolút ártalmatlannak tartják.”

V. Strada kritikus cikke a *Rinascita* 1966. május 7-i számában figyelemreméltóan jellemzi a művészet „semlegesítésének” ezt a folyamatát:

„A társadalomban, amely a türelmességet az elnyomás eszközüvé változtatta, az íróknak és az értelmiségieknek nagyobb része, saját kölcsönös hasznuk és a szociális valóságot ellenőrző uralkodó osztály haszna érdekében, az elefánt hátán megpihenő légy szerepét tölti be. Paradoxális — de csak első pillantásra — a társadalomban kialakult helyzet, ahol a burzsoázia hatalma, amely örökös hatalomnak tekinti magát, semlegesítette a szubjektív értelem diadalát hirdető művészetet, és egy olyan közepszerűség keretei közé zárta, amely éppen tagadja és megalázza ezt az értelmet.

Ezt a megállapítást az olasz neoavangard vezetője, Sanguineti is elismeri, mikor megerősíti, hogy az újkapitalizmus „semlegesíti a művészetet”. (...)

A neoavangard és az újkapitalizmus kölcsönhatásának problémáját boncolgatja Gian Franco Venè *A neoavangard szociológiai forrásai* c. érdekes tanulmányában. Ő szintén a hatvanas évek elejétől számítja az olasz irodalmárok elfordulását a realizmustól és a reális világ ábrázolásának lehetőségébe vetett hit megingását. A „realizmusnak ez a krízise” okozta a neoavangard kialakulását, az esztétikai formalista áramlatok megerősödését.

G. Venè idézi azt az aforizmat, amely a neoavangardisták egyik kiadványának borítólapján látott napvilágot: „Szerzői — baloldali írók. Jöttek volna az irodalomba 10 évvel ezelőtt, akkor nem »forma nélküli« költészettel, hanem szocialista realizmussal foglalkoznának.”

A neoavangard egyik sajátossága abban áll, hogy képviselői, akik tagadják az ideológia közvetítő szerepét, úgy vélik, hogy a „forma nélküli” költészet kultiválása a szó marxista értelmében vett forradalmi feladatok érdekében történt. A neoavangard politikai képviselői mozgalmukat minden esetben baloldalként és forradalmiként igyekeznek beállítani. (...)

Olaszországban néhány kritikus a neoavangard megszületését a neorealizmus krízisével hozza kapcsolatba. Néhány jobboldali kritikus úgy szereti feltüntetni az ügyet, mintha a neoavangard az ideológia szerepének tagadásával a háború utáni évek olasz kultúrájának „túlzott ideologizálása” elleni reakciót képviselné.

Erről az állásponttól elemzi Venè az olasz neorealizmus történetét, hangoztatva, hogy a művészetnek ezt az irányzatát a „progresszív politikai követelések hozták magukkal”.

Az 50-es években — folytatja Venè — sokan rádöbbentek a neorealizmustól a realizmushoz való átmenet szükségszerűségére. Megértették, hogy ez az átmenet csak az irodalomhoz csatolt felületes ideológiai függelék elvetése útján valósulhat meg. Az igazi realizmus fejlesztésének kísérletei az ember valósággal alkotott dialektikus kapcsolatainak teljes bonyolultságukban történő bemutatására irányultak. A legnagyobb érdeklődést azokban az években, Venè véleménye szerint, Vasco Pratolini regénye, a *Metello* váltotta ki.

„Az újkapitalizmus beköszöntését, az 50-es évek második felében, a »hidegháború« meggyengülése és a kisipari termelés gyors monopolizálódása kísérte. Ezek a szociális változások időben egybeestek a neoavangard művészet első kísérleteinek létrejöttével. Az újkapitalista társadalom és a neoavangard közti kapcsolat nyilvánvaló” — állapítja meg Venè.

*

„Az újkapitalista társadalom nem a régi burzsoá morál tagadásával lép fel, hanem mint olyan társadalom, amely saját fejlődésének költségeit mindennemű erköles elvesztésével kell hogy megfizesse, és amelynek nem lehet a valóságról teljes, totális elképzelése.

Az újkapitalizmus »lehántva« magáról saját karakterisztikumát, azt az egész valóságra igyekszik ráhúzni. Demisztifikátorrá válik és beismeri az elidegenedést, de ugyanakkor tagadja a társadalom valamilyen más úton való fejlődésének lehetőségét” — írja Gian Franco Venè. Az újkapitalizmus ideológusainak egyik fontos tétele azt próbálja bebizonyítani, hogy az „indusztriális társadalom” mindenütt ugyanazokkal a jellemvonásokkal rendelkezik, függetlenül az ipari fejlődés kapitalista vagy szocialista jellegétől.

Nem kétséges, hogy a neoavangard legerősebb gyökerei az újkapitalizmus valóságában találhatók. Hiszen a neoavangard abból a meggyőződésből indul ki, hogy a jelen körülmények között a kapitalizmussal szembeni politikai és ideológiai opposíció értelmetlen.

Valószínűleg az sem véletlen, hogy a neoavangard képviselői sohasem vészeltek át valamilyen komolyabb anyagi megpróbáltatást. Lényegében nézeteik, a tömeges „kultúripar” eszközeinek felhasználásával, kezdettől fogva széles körben terjedtek és reklámozódtak. A nagyobb kiadványok még abban az esetben is nyomtatták a neoavangardista műveket, ha azok nem ígérnek közvetlen kereskedelmi hasznót. De maguk a neoavangard képviselői is hamar hozzáférkeztek a „kultúripar” ellenőrzési pontjaihoz — a nagyobb kiadványok tanácsadói lettek, lehetőséget kaptak a nagy burzsoá újságokban való megjelenésre, a televízióban való fellépésre. A neoavangard modern, siker övezi, használják ki az önök előtt kitérülő lehetőségeket, keressenek kapcsolatot a neoavangarddal, támogassák, ha nem akarnak hátul kullogni, elmaradottnak, kiéregedettnek, feleslegesnek számítani — ez a neoavangard gyakorlati támogatásának értelme. Innen származik a zajos kijelentés is: „Üljenek be az autóbuszba, amíg nem késő!”

Ez azonban még nem minden. Az újkapitalista társadalom magát abszolút új rendszerként igyekszik ábrázolni. Az áruk megújításának szükségszerűsége — a fogyasztói társadalom elkerülhetetlen tartozéka — elősegíti annak a kétértelmű helyzetnek a kialakulását, aminek megfelelően a művészeti újdonság mértéke a meghökkentés. A formális „megújítás” e feladatának a neoavangard tökéletesen megfelelt. Emellett a

neoavangard elvetette a világlátás teljességét, és a világot kaotikus állapotként próbálta újratertelni a művészetben.

A világ tudományos megismerésének tagadásában, a teljes világkép elvetésében rejlik az alapvető hasonlóság a neoavangard képviselőinek és az újkapitalizmus ideológusainak nézetei között.

A neoavangard az újkapitalista társadalomnak nemcsak terméke, hanem a leglényegesebb kérdések tekintetében egyetértés található köztük, és ez az egyetértés tartós lesz a neoavangardisták antiburzsoá deklarációi ellenére is.

(*Novij Mir*, 1967. 3. sz.)

MARIO SPINELLA: VÉLEMÉNYKÜLÖNBSEGEK ÉS PONTOSABB MEGHATÁROZÁSOK SZÉLJEGYZETSZERŰEN

Brejtburnak a *Novij Mir* hasábjain megjelent hosszú cikke, amelyben a Gruppo 63-mal, illetve az olasz irodalmi avangarddal foglalkozott, szociológiai szempontból egyáltalán nem nevezhető érdektelennek. Lényege — ámbár a legközvetlenebb és legidőszerűbb összefüggésekre is kitér egy éles vitaszínponton — abban a kísérletben áll, hogy megállapítsa az összefüggést a mai kapitalizmus által kialakított fogyasztási modell és az irodalom kísérleti formái között: cikke tehát kifejezetten marxista témát ölel fel.

Brejtburn bizonyításainál az elemzés három különböző modelljét használta fel: a csoport íróinak költői hitvallására, a szövegekre vonatkozóan és végül azzal kapcsolatban, hogyan hat vissza a társadalmi — gazdasági berendezés szövevénye a csoport íróinak kulturális és stilisztikai választásában.

A bizonyítékok között, melyeket Brejtburn a harmadik, azaz a szociológiai szempont okán megemlít, szerepel az én egyik írásom is: *Az irodalom mint társadalmi jelenség. Hipotézis.* (Elio Vittorini közölte 1965 júniusában a *Menabò* hasábjain), amelyet élesen megbírált, szememre vetve többek között, hogy — bár a marxizmusra hivatkozom — nem ítélt meg elhatározottan az olasz irodalmi avangard egyes hibáit és tévedéseit, különösképpen pedig, hogy kritika nélkül fogadtam el azt a tételt, amelyet a csoport ha nem is mindegyik, de igen sok írója magának vall, mely szerint kifejezetten perben állnak a kapitalizmussal. Brejtburn viszont kifejezetten az ellenkező véleményen van: „A neoavangard — mint azt tanulmánya összegezéseként írja — az újkapitalista társadalomnak nemcsak terméke, hanem a leglényegesebb kérdések tekintetében egyetértés található köztük, és ez az egyetértés tartós lesz a neoavangardisták antiburzsoá deklarációi ellenére is.”

Azt, hogy az avangard irodalom „a neokapitalista társadalom terméke”, a *Menabò*-ban írt közleményemben magam is elismertem: és mivel ez a megállapítás önmagában véve banális közhely lenne, ezért árnyalni igyekeztem, sajátos történelmi és kulturális jegyekkel gazdagítani és konkretizálni. Azt azonban akkor sem — és most két év távlatából sem — fogadom el, miszerint: „... a leglényegesebb kérdések tekintetében egyetértés található köztük”, hogy a Brejtburn-féle formulát használva olyan értékelést adjak, amelyet korábban már az olasz kritika egy része is használt. Sőt még tovább megyek: arra a megállapításra kellett jutnom, hogy az avangard figyelembevéve hangszerezése és nyelvi kísérletezése saját közegét — „a tiltakozás, a szembeszállás nyilvánvaló jegyeit hordozza magában”.

Brejtburntól eltérően ennek a következtetésnek (legyen az bár helytálló vagy téves), nem tulajdonítottam értékelet. Sőt már cikkem elején kijelentettem, hogy módszertanilag hibásnak tartottam volna ítéletemnek ilyen értelmezését: azaz, hogy az irodalmi közegben „a szociológus vegye át a kritikus szerepét, és hogy a műalkotás értékeit nem a szerint vizsgálja, hogy az mennyire hasznos a társadalom jobb megértéséhez, hanem a szerint, hogy az mit fejez ki, vagy legalábbis, hogy az reakciónak vagy haladónak tűnik-e.” Az, hogy a művészi megvalósítás mindig haladó vagy forradalmi helyzetekben jelentkezik — és a nem-művészi az maradi vagy reakciós viszonyok közepette — ez egyike azoknak a megállapításoknak, amelyek szerintem még bizonyításra szorulnak; és mert ez még nem történt meg: „hipotézist nem állítok fel.” (még akkor sem, ha az egy harcos forradalmár szellemnek vagy akár számomra is igen tetszetős lenne, de *wishful thinking*, mert az a szokás, mi szerint igaznak fogadom el azt, amit szeretnék, tévedésekkel kikövezett úthoz vezet).

Mindenesetre tény, hogy a szociológiai elemzés Brejtburgot és engem ellentétes eredményekre juttatott: Brejtburg szerint az avantgard a leglényegesebb kérdésekben egyetértésben van a kapitalista társadalommal, viszont azzal „vitatkozva” és „perben állva”, Brejtburg vitájának ezt a motívumát el akartam az én nézeteimtől különíteni, mert úgy látom, hogy egyéb megjegyzései félreértések következményei, amelyeket egy kevésbé „távoli” megbeszélés könnyen tisztázhatna, mivel a marxista elmélet közös alapján állunk. Nem értettem például jól, hogy a szovjet kritikus miért vádol azzal, hogy némely megfogalmazásomat Angelo Guglielmi és mások sugallták „az ideológiáról” és az úgynevezett „nulla évről” — bár ezeket a megfogalmazásokat az én közleményem kifejezetten bírálja, sőt odáig megy, hogy fenntartja, hogy „az ideológia körüli vita, mely az irodalmi kísérletezés szférájában jelentkezik, tagadja azoknak a mentális képeknek, valamint a viszonyítási sémáknak a maradandóságát, amelyeket a kutatás realitása objektíven meghaladott, sőt — tettem hozzá — az aszinkroniának és a kulturális elkésztésnek a jelenségét is.”

Határozott félreértésről van azonban szó annak az értelmezésnek az esetében, amit Brejtburg nekem tulajdonít a politika és marxizmus közötti azonosítással kapcsolatban. Mert így valóban szörnyű ostobaságot mondtam volna! De a vétek egy részét magamra vállalom: „A politika = a marxizmus... —” valóban leírtam egy helyen. Egyértelműnek tartottam a megfogalmazást, mert az összefüggésből magától értetődő, hogy „A politika — legalábbis az a politika, amely a marxizmusból nyer ösztönzést...” De úgy látszik nem volt elég egyértelmű és ezért elnézést kérek Brejtburgtól és minden olvasómtól.

Miután tisztázott a terület, visszatérünk az alapot képező szociológiai értékítélhez. Úgy tűnik nekem, hogy Brejtburg gazdag érvelése (amely elsősorban abból indul ki, amit Alberto Moravia és Gian Franco Venè írt az olasz neoavantgardról, valamint néhány az USA-ban készült elemzésből, amelyek a fejlett kapitalizmussal foglalkoznak), úgy látom, mindez azokkal a szerintem túl könnyed következtetésekkel, amelyek az avantgard írók kiadói vállalati, napilapi és más „irodalomipari kulcspozíció”-beli tevékenységére vonatkoznak, és az „esztétikai” ítéletekkel együtt (melyeknek érdemben való tárgyalásába belemenni nem lényeges, mivel mostani beszélgetésünket csak felületesen érintik) tehát egyetlen érték-csomópontban (vagy jobban mondva folyamatban) foglalható össze: kapitalista piac = áruvá alakított irodalom = avantgard.

Brejtburg megjegyzi ugyanis, hogy a kispolgár lélektanához szorosan hozzátartozik a fogyasztási cikkek állandó cseréje utáni vágyakozás, amelynek semmi köze nincs a valóságos szükségletekhez. Ugyanezen törvényeknek van alávetve „a kulturális ipar” cikkei iránti kereslet is... Talán éppen ebben kell keresni egyik okát a jelenlegi nyugati képzőművészetben és irodalomban gyakori írásmód-, stílus- és irányzatváltozásoknak. Az álujdonságok experimentalista alkotói valójában a kulturális ipar gazdáit szolgálják ki tehát. A mai neoavantgard formalizmus képviselői is ebben a nem éppen világos és nem éppen irigylésre méltó szerepben ajánlják fel szolgálataikat a korszerű kapitalista társadalom kialakította körülmények között.

Itt bizony Brejtburg egy rendkívül összetett és ugyanakkor nyitott kérdést vet fel. A kérdés annyira összetett és nyitott, hogy — ő is említi Sanguinetit — ezzel a kérdéskomplexummal kapcsolatban már az olasz avantgard nem kevés képviselője éles kritikai lelkiismeretvizsgálatot tartott. Olyan kérdés, amelyre — bevallom — a magam személynében nem tudnék olyan szigorú álláspontot elfoglalni, amelyet magam is kielégítőnek tarthatnék.

De lehet-e egyáltalán megkerülni ezt a problémát úgy, hogy hűek maradjunk a hagyomány által megerősített irodalmi megnyilvánulási formához? Nem hiszem, hogy Brejtburg ilyen alternatívát ajánlana az olasz neorealizmus iránti szimpátiája ellenére sem. Egyébként azok az írók, akik ezt az irányelvet követik Cassolától Bassanin keresztül Bevilacquaig, egyáltalában nem adják annak bizonyítékát, hogy „forradalmárok” lennének. Tehát egyénítsenek egy még inkább közös nyelvet, amely a TV-é és a tömegrotációsgépeké — és az agitátorok és a propagandisták helyére álljanak, akik valószínűleg jobban értenek ehhez a mesterséghez —, vagy végül is, miután ezek az írók meggyőződtek arról, hogy a kulturális ipar fogja kisajátítani műveiket, hagyjanak fel teljesen az írással — mint azt az olasz „balratörés” néhány ifjú titánja ajánlja —, hogy azután csupán a szervezésnek és a politikai harcnak szentelhessek magukat?

Szeretném azt mondani — egyelőre anélkül, hogy megítélném: vajon igaz-e vagy nincsen Brejtburgnak kiinduló pontjában —, hogy ennek a kérdésnek az eldöntése nagyobb felkészülést és alapos vitát, figyelmes szocio-kulturális elemzést igényelne, mert az bizonyos, hogy ez író (és általában az értelmiségi) helyzete a fejlett kapitalista társadalomban mind drámaibbá válik, és valószínűleg jóval drámaibbá annál, mint

ahogyan azt Brejtburg elképzei, amikor a kapitalizmus és avangard közötti idill képét festi, vagy amint azt — más tényezőkből kiindulva — Olaszország ötvenes éveinek néhány realista írója elképzei. Elio Vittorini hívja fel erre mindenkinél jobban a figyelmet Olaszországban. Miután öt Brejtburg nagyrabecsülésel említi, nem szabad megfeledkezni arról, hogy Vittorini mindig is az avangard érdekében, sőt az olasz avangarddal együtt működött. Az ő folyóirata, a *Menabò* közölt gyakran elsőként — és bizonyára nem véletlenül — az irányt képviselő szövegeket, tanulmányokat és kommentárokat.

(*Rinascita*, 1967. május 19. 20. sz.)

GIAN CARLO FERRETTI: EGY KÉNYELMES CÉLTÁBLA

Georgij Brejtburg cikke (amelyet a napilapok összefoglalóikban elkerülhetetlenül rövidre fogtak) teljes szövegének olvasásánál kétségtelenül egy sajátos próbálkozásnak lehetünk tanúi, annak ugyanis, hogy az általa elemzésre kerülő jelenségről egyrészt tájékoztatni kívánja olvasóit, másrészt meg is akarja magyarázni azt. De még ezen felül és ettől eltekintve is, a vita lényege nem tűnik másnak, sőt azt a benyomást nyújtja (ha nem is a kritikus szándékában, hanem analízisének tárgyi eredményeiben), hogy a neoavangard és a neorealizmus céltábla, mégpedig kényelmesnek tetsző alternatíva. A *Novij Mir* cikke egyrészt arra irányul, hogy egy csapással lesújtson a válságban levő európai irodalomra és kultúrára (beleértve az olasz szerzőket — Pavesét, Vittorinit —, akik mindezt a neorealizmus horizontján belül élték át, és akiknek éppen ezért sikerült azt meghaladniuk nem egy vonatkozásban), másrészt arra, hogy visszautasítson egy határozott, aktív és kritikai összehasonlítást olyan elméleti és módszertani javaslatokkal, amelyeket olyan áramlatok és diszciplinák terjesztettek elő, amelyek a marxizmussal vitatkoznak vagy eszmei síkon versengenek (javaslatok, amelyek éppen az új avangardok részéről hangzottak el az utóbbi években többé-kevésbé eredeti módon). Brejtburg közleménye tehát lényegében lezárja a jelenlegi eszmei áramlatokat és irodalmi kísérletezéseket, amelyeket egy eléggé sommás ideológiai álláspont nevében *röviden* mint neo-kapitalizmust és formalizmust intéz el.

Ezért úgy vélem, hogy elfogadhatatlanok a Brejtburg által használt merev kategóriák, így pl. az ő meghatározása a „neoavangard”-ról, amely híjával van a hiteles belső tagolásnak, fejtegetése ebből következően nem látja meg olyan szerzők és erők jelentőségét, amelyek pedig a legkülönbözőképpen hatottak az experimentalizmus irányába (Vittoriniról Roversin át a strukturalista nyelvészeti iskolákig). Azt hiszem, hogy egyébként sem elfogadhatóak azok az általános meghatározások, amelyekre a vitát építette, ezeket alapos revízióknak kellene alávetni, már csak azért is, hogy például ki lehessen kerülni azt, hogy bár a legjobb szándék vezeti, amikor a vitában szembeállítja a neorealizmust és a neoavangardot, annak megállapításával végezze, hogy a két mozgalom között egyfajta ideális folytonosság van, tartalmi és egyéb elemek alapján, amelyek lényegileg nem különböznek a tegnapiaktól.

Ezekben az években valójában törés történt, a valóság és a kulturális horizont, amely között élünk és dolgozunk, megváltozott — vagy talán hangsúlyozottabbá váltak az ismertető jegyeik és a mi lelkiismereti fogékonyságunk is érzékenyebbé lett ez iránt a változás iránt —, mindez pedig a neoavangard „haladó” szárnyának és a többi írónak az érdeme, akikről Brejtburg cikkében is szó esett. Ők nagyban hozzájárultak az öntudatra ébredéshez (gondoljunk csak az „ipar” témájával foglalkozó vitára) különböző filozófiai és módszertani szinteken. Tehát ezért nincs napjainkban arról szó, hogy miként lehet levezetni egy hipotézisből a neorealizmus és a neoavangard folytonosságát, vagy hogy a tegnapi tartalmakat összevevessük az új (nyelvi) formákkal, mivel ezen a területen az experimentalizmus harciasabb képviselői már jó ideje kidolgozták és elterjesztették módszertani és kritikai állásfoglalásaikat, amelyek hozzájárulnak bizonyos ideológiai (a marxi értelemben) deformációk demisztifikálásához, és a valóság irodalmi-retorikai átköltéséhez, megdöntve azt a régi illúziót, amelynek bűvöletében éltek hosszú ideig az ötvenes évek realizmusának és neorealizmusának írói.

Az a megjegyzés, hogy az új avangard és az experimentalizmus más csoportjai azokból az irányzatokból és áramlatokból merítettek (az empirista filozófia és a strukturalizmus sokrétű színskálája, a mélypszichológia és a fenomenológia), amelyek Európá-szerte elterjedtek, nem provincializmusukat bizonyítja, amint azt Brejtburg írja, hanem inkább ama közeg provinciális jellegét, amely működésük tereként szolgált; míg ezeknek

az áramlatoknak és a marxizmusnak határozott szembeállítása, amit a Novij Mir kritikusa tesz, egyáltalán nem számol azzal, hogy éppen azok itatódtak át a marxizmussal, amelyek ennek a területnek igen érdekes kutatásait jellemzik. Elég többek közt utalnunk arra a problematikuss, gyakran ellentmondó, de eléggé kifejező találkozásra, mely ezeknek a diszciplínáknak egyik tipikus tudományos megnyilvánulása és az újonnan elterjedt, a kritikai szemléletet megkövetelő marxista kritika között létrejön: a spiritualista—romantikus esztétika és az irodalom humanista—retorikus arisztokrata felfogásának elvetésétől a költészethez mint racionális és profán diszciplínának az elméleti kidolgozásáig és így tovább... Hosszan lehetne vitatkozni az ideológia behatolásáról és összehatolásáról, sőt tovább menve arról a veszélyről is, amelyet bizonyára nem „semleges” módszereknek és eszközöknek a marxizmusba való beolvadása jelent, ki kell tartani annak követelése mellett, hogy mindezeket alapos kritikának vessék alá, de nem lehet mindezt már eleve elvetendőnek tekinteni, mert összességükben ellentétes előjelűek. Ezekről a dolgokról azonban vitatkozni kell, mégpedig ideológiai előítéletek nélkül.

Ebben a viszonylatban tehát nem arról lesz szó, hogy manapság különböző módon kell alkalmazni a megváltozott valósághoz (kritikusabban, vagy mondjuk sokkal problématalátóbban a múltat tekintve) az eszméket és a világ átalakításának eszközeit, amelyek a tegnap Ellenállásából és a szocializmusért vívott harcból származtak, hanem arról, hogy miként lehet mindezt az élő anyagot a kutatás és a vitatkozás élő közegében folyamatosan felhasználni és ezzel párhuzamosan, a mindig új eszmei, politikai, kulturális területen, amelyen működünk; hogyan lehet mindig újraépíteni és időszerűvé tenni hitelt érdemlő módon a forradalmi eszmét.

Ma tehát a neorealizmusról és a neoavangardról alkotott ítélet (bár különbözőképpen elhatárolt) nem szakadhat el ezektől a premisszáktól. Ezzel szemben Brejtburg a pozitív iránti nosztalgiájában a neoavangard minden szellemi megnyilatkozását likvidálja mint „el nem kötelezettséget” és „formalizmust”. Ezért a szovjet kritikus a neorealizmus (nem véve figyelembe azt, ami e mozgalomban már elavult) és az „elkötelezettség” (amelynek az értelmezése elkerülhetetlenül voluntarisztikus és szélsőséges, amennyiben azt nem előzi meg egy belső revízió és egy kritikai újraértékelés) régi és sematikus felfogásához kötődik.

Csak miután ezeket a dolgokat pontosan meghatároztuk, lehet megindítani a Gruppo 63 kialakulásának, integrációjának és a kimerülés irányának értékelését (mint politikai—kulturális tényezőt) a rendszer keretein belül, anélkül (remélem), hogy előre megfogalmazott ideologizmussal lennének gyanúsíthatók. A Gruppo 63 tehát modern kezdeményező csoportosulásként jött létre, belső taktikai megegyezéssel (egyébként mindig ideiglenesen) azzal a szándékkal, hogy kiküszöbölje a különböző irányzatai között meglévő elkeseredett ellentmondásosságokat és elhajlásokat. Az eléggé nyilvánvaló (én személy szerint mindig is ezt tartottam), hogy végül is szerepet játszott a kulturális ipar „korszerűsítésében”, egyszóval „örségváltást” jelentett, és hogy a megújodást, amelyet feladatának tartott, elsősorban irodalmi, módszertani síkon valósította meg, anélkül, hogy a legkevésbé is beférkőzött volna az irodalmi élet intézményeibe, nem is szólva magáról a kulturális iparról. De nyilvánvaló abban az értelemben is, hogy a Gruppo 63-ban kezdettől fogva a politikai—kulturális *establishment* és az irodalmi neoklasszicizmus (e természetes szövetségesek) zászlóvivői jutottak vezető szerephez, olyan taktikával, amely rendkívül csökkentette néhány tagjának valóságos kulturális és eszmei lényegét, akik ezért személy szerint, életrajzi vonatkozásban is felelősek, és azt sem kerülhetik el, hogy mindez komolyan befolyásolja konkrét kutatói munkájukat, és mindennek ellenére arra vágyódnak, hogy a mai társadalmat és kultúrát illetően egészen más kapcsolat alakuljon ki: vagyis szembenállás, az elutasítás, a pusztulás, kapcsolata a rendszerrel való szembesítés során.

Az alkalmazkodás—vitatkozás, elfogadás—visszautasítás, az *establishment*-szakítás igen összetett, finom viszonya; ez az a pont, mégpedig csomópont, amelyről a vitát folytatni kell. A párbeszéd, mint arról szó volt, elsősorban politikai, amely egyébként elég távol van attól, hogy csak a neoavangardot érdekelje, miután hasonló viszony végérvényesen magába foglal minden értelmiségit (és ez elkerülte a Novij Mir kritikusanak figyelmét), aki konkrétan a ma társadalmában dolgozik; néhány olyan, „fogyasztásra” dolgozó író kivételével, akik ennek a viszonyoknak a problémáját fel sem vetik, és akiket nemcsak a „formalisták” között találhatunk fel, akikről Brejtburg beszél, hanem a megkésett neorealisták ma is népes csapatában.

(*Rinascita*, 1967. május 19. 20. sz.)

GEORGIJ BREJTURG LEVELE

Libajátékok*

Kedves Igazgató úr,

szeretnék köszönetet mondani azért a figyelemért, amelyet az Ön hetilapja, a közelmúltban a Novij Mir hasábjain megjelent cikkemnek szentelt. Ugyanakkor azonban úgy vélem, ez a megkülönböztetett figyelem nem áll arányban írásom értékével és céljával, amennyiben az kifejezetten tájékoztató jellegű volt és csak a szovjet olvasók számára készült.

Különösen Mario Spinella elvtársnak szeretnék köszönetet mondani, akinek a válasza — több mástól eltérően — nemcsak hangnemében volt elfogadható, hanem nyitva hagyta azt a lehetőséget, hogy néhány, általunk felhozott problémát később kidolgozhassunk.

Ezzel szemben Gian Carlo Ferretti elvtársnak azt szeretném tanácsolni, hogy jobban olvassa el cikkemet, amelyből nemcsak a „neorealizmus—neoavangard szembeállítás” hiányzik, hanem még a „neorealizmus” szó sem szerepel (vagy legalább alkalmadtán olvassa el *Ideológia és irodalom* (1964) c. könyvének bevezetését és vessen azt össze utolsó írásával).

Számomra az igazi szembeállítás az volt és az marad, ami nyilvánvaló Gramsci esztétikai gondolatai és a „libajátékok” között: különösen most, amikor Gramsci gondolatai egy oldalról új teret nyernek (lásd például a *New left* igyekezetét), másik oldalról egyre érvényesebbé válnak a dogmatizmus minden megnyilatkozási formája elleni vitában, különösen abban, amelyet a pekingi „vörös gárdisták” és az ő sugalmazóik a végéig feszítenek.

Tudom, hogy ez a néhány szó nem válasz, választ azonban most nem küldhetek, teljes információk hiányában, és mert más kötelezettségeimnek kell eleget tennem.

Köszönettel és szívélyes üdvözléssel:

Georgij Brejturg
Moszkva

(*Rinascita*, 1967. június 16. 2. sz.)

* Utalás SANGUINETI könyvének címére: *Giucco d'Oca*. A „Libajáték” régi társasjáték, amelyet két kockával játszanak és az eredményeket mutató táblán az egyes kockákban libajátékok találhatók.

SARBU ALADÁR:

Az elkötelezettség problémája a mai angol irodalomban

Az irodalom és művészet politikai elkötelezettségének gondolata a harmincas évek végén súlyosan diszkreditálódott az angol polgári-kispolgári értelmiség körében. Ez a politikai baloldal általános válságával, bomlásával függött össze. A második világháború után a hatalomra jutott Munkás Párt kiábrándító kormányzása következtében a baloldal újjászerveződése kulturális téren még jó ideig váratott magára. Az ötvenes években megindult irodalmi-kulturális pezsgéstől viszont joggal volt várható az új baloldal megerősödése, jelentős tényezővé válása. Az ötvenes évek közepétől regényben, drámában, költészetben egyaránt új hangon szóló fiatalok tűnnek fel: Kingsley Amis, John Wain, John Braine, Alan Sillitoe a regény, John Osborne, Arnold Wesker a színpad, Tom Gunn a költészet területén. Az irodalomkritika s az Angliában most divatos kulturális kritika új és eredeti képviselői Raymond Williams, Richard Hoggart, John Berger. John Wain erőltet kísérletet tett arra, hogy az új írókat összefogja, igazi egységet nem sikerült létrehoznia. Az egységteremtő szándék kudarcra nem választható el vizsgált problémánktól: ugyanis mindenféle elkötelezettség előfeltétele az egyén és a közösség harmonikus kapcsolatának megteremtése, bizonyos egyéni érdekek alárendelése a közösség érdekeinek. De mivel a szándék erre a szóban forgó íróknál elég gyenge volt, csak laza kapcsolat jött létre közöttük Wain fáradozásainak eredményeként, egységes mozgalommá nem szerveződtek. Hogy mégis *mozgalom* néven váltak ismertté, annak oka egyszerű kritikusi tévedés: Anthony Hartley valamikor 1954 táján mint mozgalomról írt róluk, anélkül, hogy megbizonyosodott volna arról, milyen szálak fűzik egybe az általa együtt említett írókat. A kifejezést a többi kritikus is átvette, holott, mint Tom Gunn megjegyzi, nem is ismerték egymást.¹

Ha szervezetileg nem is tartoznak össze, mégis létrejött baloldali írók, költők olyan csoportja, amelynek hangjára ma már figyelni kell, s John Mander bizakodással jelentheti ki 1961-ben: „... bár semmi okunk, hogy a baloldal jövőjét illetően önelégültek legyünk, a baloldal túl van a nehezen. A pszichológiai hóbortja nagyrészt elmúlt, hasonlóképpen az antikommunizmusé.”² Mégis megtévesztő lenne Mander nyilatkozatát úgy értelmezni, mintha Angliában a harmincas évek radikalizmusa támadt volna fel újra. Erről szó sincs. Hadd idézzük jellemző példaként az úgynevezett „dühös fiatalok” egyik jelentős képviselőjének, John Wainnek, jobban mondva *Hurry On Down* (1953) című regénye főhőisének, Charles Lumleynak fejtegetését a mai lázadók és a harmin-

¹ IAN HAMILTON: Four Conversations. The London Magazine. 1964 november.

² JOHN MANDER: The Writer and Commitment. London, 1961. 20.

cas évekbeli elődök állásfoglalásának viszonyáról: Charles Lumley előtt is felmerül a munkásosztállyal való szövetség lehetősége, s hogy ezt mégsem vállalja, abban a harmincas évek ifjú értelmiségének példája is szerepet játszik, azoké, akik „... hátat fordítottak annak a környezetnek, amely dédelgette őket; megbuktak — mondja Lumley —, mert elhatározásukat az a szándék váltotta ki, hogy azonosuljanak a néppel, amelyről csak homályos fogalmaik voltak, s amelynek gondolkodásáról és életéről a legcsekélyebb fogalmuk sem volt. Jogosan vettem meg őket ... amiért hülyék módjára két távcsövön néztek egyszerre. Az egyik — a német pszichológiáé — önmagukra irányult, a másik — az orosz közgazdaságtané — az angol munkásosztály felé.”³

John Mander is említést tesz arról, hogy a harmincas évek tapasztalatai még mindig riasztók az írók és művészek számára: az *elkötelezettség* még mindig túlságosan sok íróban kelti a politikai elkötelezettség képzetét, az írók attól félnek, hogy az elkötelezettség valamilyen felsőbbbségnek való alárendelést jelent, s csatlakozást valamilyen párthoz vagy egyházhoz. Az alkotó egyéniség szabadságát féltik az elkötelezettségtől. Helyesen állapítja meg Francis Hope,⁴ hogy az elkötelezettség eszméjének hódítását legnagyobb mértékben az akadályozza, hogy az intellektuális kiválóság eszméje jelenleg is teljességgel individualista. Nem az a baj, hogy a művész egyéni teljesítményre törekszik, hanem az, hogy a másokkal való együttműködésre nem hajlandó, mert ez fegyelmet követel, s az egyéni óhajok, elképzelések mellett a másokénak figyelembevételét is feltételezi. A London Magazine szerkesztője, a költő Alan Ross jól rávilágít ennek az állásfoglalásnak a lényegére: a háború, bizonyos politikai változások egy időre egyesíthetnek írókat, költőket, s ez esetenként maguknak a költőknek is javára válik. De bármilyen csoport alakuljon is ki írók tömörülése révén, csoport-természeténél fogva eleve korlátozó jellegű lesz, valamiért, s valami ellen fog küzdeni. A csoportba tömörülés egyúttal az egyéniség bizonyos csonkulását eredményezi, holott bizonyos időkben a nem-alkalmazkodó egyéniségek felkarolása lehet kívánatos.⁵ Elisabeth Jennings — jól ismert költőnő — pedig így fogalmaz: „Meggyőződésem, hogy a költészet lényegében magánügy ... Ma tulajdonképpen azok a legjobb költők, akik saját érzéseiket, magatartásukat, cselekedeteiket vagy másokéit próbálják elemezni és megérteni.”⁶

Az idézett véleményekből kiolvasható, hogy elsősorban az egyéni költői-írói szabadság féltése kelt ellenérzéseket az elkötelezettséggel szemben. S e fejtegetésekből ugyanakkor egy másik problémára is következtethetünk: maga az *elkötelezettség* szó sem cseng egyértelműen az angol fül számára. John Mander könyve például (*The Writer and Commitment: Az író és az elkötelezettség*), amelyből idéztünk, az elkötelezettség problémáját vizsgálja ugyan, de nemcsak a baloldali iránti politikai, hanem általában az elkötelezettség (s ez lehet éppúgy politikai, mint vallási eszmék iránti elkötelezettség) fejlődését vizsgálja az ötvenes évek Angliájában. Az elkötelezettség nem szükségszerűen a társadalmi haladás ügye iránti elkötelezettséget jelenti. Mander könyve, bár tendenciájában a progresszió melletti elkötelezettség igazolása, nem zárja ki a

³ JOHN WAIN: *Hurry On Down*. London, 1961. 37—38.

⁴ FRANCIS HOPE: *The Intellectual Left*. Encounter. 1966. Október.

⁵ ALAN ROSS: *Notes from Around the World*. The London Magazine. 1963. május.

⁶ ELISABETH JENNINGS: *Ten Comments on a Questionnaire*. The London Magazine. 1964. november.

szó ilyen tág értelmezését, sőt még azt sem, hogy a művészet fejlődésére bármi-féle ügy szolgálata kedvező hatást gyakorol: „... a szocialistának igaza van, amikor ösztönösen feltételezi, hogy ami a művészetben lényeges, az a művész elkötelezettségének mértéke és természete. Igaza van, amikor úgy véli, hogy a művészet olyan valami, amely önmagán túl is vonatkozik valamire, amit megítélésében figyelembe veszünk. S abban az ösztönös érzésében is igaza van, hogy a művészet ellenségei azok között találhatók, akik kiragadnák emberi, történelmi összefüggéseiből, s azt szeretnék, ha csak önmagára vonatkoznék.”⁷ Szépen megfogalmazott nyilatkozat, csupán az nem derül ki belőle, hogy mit is kell értenünk „a művész elkötelezettségének minőségén és természetén”. Az előző fejezetek példaanyaga arra enged következtetni, hogy legjobb esetben az emberiség nagy közösségével való áldozatvállalást érti rajta a szerző.

Éppen ezért az íróknak, művészeknek az elkötelezettségről adott nyilatkozatait óvatosan kell kezelnünk. Sok esetben a magánélet és a közelet. a művész mint magánember s mint közember szembeállítása a tartalmuk csupán. Nem elhanyagolható azoknak az íróknak, költőknek a száma, akik az így értelmezett elkötelezettség hívei. A költő Roy Fuller, Yeats példájával magyarázza meg, mit ért elkötelezettségen: „Yeats példája arra int bennünket, hogy ne legyünk dogmatikusok annak megítélésében, milyen hitre van szüksége a modern költőnek. Az ő hitének lényege a nyelvvel és a közönséggel kapcsolatos, de kétségtelen, hogy ha nem vett volna részt a nemzeti felszabadítási mozgalomban és a nemzeti színházban, e hitét sem vallotta volna. Valamiféle hit, amelyből a művészet hasznossága következik, számomra lényegesnek tűnik.”⁸

Stephen Spender, az egykori marxista, *Pronouns in this Time* című költeményében az emberiség összetartozása érzésének ad hangot: „Gondolj arra, hogy Te Én vagy, / Én Te, / Mindketten Én, ébren, fekvé, egyedül”. Majd azon tűnődik, hogy a valamikor egységes emberiség hogyan szakadt töredékeire, a mai nemzetekre, vagy még inkább külön Én-ekre. Versét a következő sorokkal zárja: „Ti emberek! / Jövök megmondani nektek az igazat! / Egymás vagytok. Én tanúsítom / Hogy mindnyájan egyek vagytok.”⁹ A társkereső egyes ember hangos kiáltása ez a vers.

Alan Ross, ha egyáltalán el tud képzelni valamilyen érzést vagy célközösséget az irodalomban, csak a Spenderéhez hasonlóan látja megvalósíthatónak: „Abban a háborúban, amely most leköt bennünket — feketéket, fehéreket vagy sárgákat egyaránt —, amelyben mindnyájunk fennmaradása egyaránt bizonytalan, a pártharcok triviálisnak, a hatalom (legyen ez személyes vagy nemzeti) megszerzéséért folytatott küzdelem pedig gonosznak és elavultnak tűnik. Az életünkre törő fenyegetés egyesít bennünket.”¹⁰ Majd megállapítja, hogy az utókor józan értelmünk, humanizmusunk, az igazságtalanság, a faji előítélet, a gazdasági kizsákmányolás elleni magatartásunk alapján fog bennünket megítélni, és annak alapján, hogy mennyire voltunk képesek szeretni, bármilyen szinten és bármilyen értelemben. Egy másik költő, Douglas Livingstone számára a költői felelősség egyenlő annak jelzésével (az emberi társak számára), hogy: „Nézd, talán az én szenvedésem itt hasonló a tiédhez ott,

⁷ JOHN MANDER: i. m. 211.

⁸ ROY FULLER: Ten Comments on a Questionnaire. The London Magazine, 1964. november.

⁹ STEPHEN SPENDER: Pronouns in this Time. The London Magazine. 1963. május.

¹⁰ ALAN ROSS: i. m. 17.

az én mostani borzadályom egyenlő a te jövődő borzadályoddal. Íme, ezt csináltam, segíthetek rajtad, nem vagy egyedül.”¹¹

Ez a fajta „elkötelezettség” valamiféle globális felelősségvállalást jelent az emberiségért, de pártoktól, politikai szervezetektől, általában politikától függetlenül. Oka a harmincas évek riasztó példáján kívül nyilván az is, hogy a jelenlegi angol helyzet, gazdasági és politikai, távolról sem hat olyan mozgósító erővel, mint a harmincas éveké. Erre persze jogos ellenvetés lehetne Franciaország vagy Olaszország példája. Nem szabad azonban arról megfeledkezni, hogy Angliában hosszú idő óta reformista, trade-unionista erők foglalják el azt az úrt, amelyet Franciaországban például radikális szervezetek, mozgalmak töltenek be. Űgy, hogy amikor az angol baloldaltól esik szó, kevésbé radikális erőket jelölnek ezzel a névvel, mint Nyugat-Európa néhány más országában. Nem szabad ezt a tényt lebecsülni, hiszen a politikai radikalizmus ilyen irányú fejlődése eredményezte azt, hogy többnyire csak rendkívüli időkben hódít a baloldali gondolat, a szó általunk használt értelmében. Ennek a megállapításnak ismeretében érthető Francis Hope alábbi kijelentése: „A baloldali értelmiség hiánya inkább az egészség, mint a betegség jele. Vessük csak össze a háború utáni Angliát olyan korszakokkal, amikor virágzott a radikális értelmiség — a harmincas évek Angliájával, a késő XIX. századi Franciaországgal, a cári Oroszország végtelen reménytelenségével — s e figyelmet nem érdemlő időszak nem is olyan elszomorító. Aligha hibáztathatjuk a társadalmat azért, hogy megszüntette azokat az állapotokat, amelyek egy Audent, egy Zolát vagy egy Herzent inspiráltak, vagy egy társadalom íróit azért, hogy nem Audenek, Zolák vagy Herzenek. Az alkotók nem felelősek a nyersanyag hiányáért.”¹² Cikkét azzal zárja, hogy van valami igazság abban az ízetlen mondásban, miszerint a forradalomnak nincs szüksége költőkre, de a költőknek nagy szükségük van a forradalomra, legalábbis ha politikai költészetet akarnak teremteni. S jól egészíti ki ezt, már nem annyira az okok elemzése, mint a helyzet rögzítése céljából a fejtegetései elején közölt helyzetkép: ezek (és egyéb) tényezők arra indítják az angol entellektüelt, hogy „hasonlóan más karrieristákhoz, hagyja békén a társadalom szerkezetét, s arra törekedjék, hogy vidéki házat, s csak önmagára utaltság úri állapotát, s az ideológiailag semleges nyugalmat biztosítsa magának.”¹³

E néhány példa azt van hivatva bizonyítani, hogy az elkötelezettség hiánya az angol irodalomban összefügg a politikai baloldal erőtlenségével. Ez nem jelenti természetesen, hogy maga a probléma az angol írókat nem foglalkoztatja. Csupán annyira kiélezett formában nem vetődik fel, mint a harmincas évek Angliájában, vagy napjaink Nyugat-Európájában. Innen az az érdekes jelenség, hogy a csak valamennyire is „nemzetközi” jellegű angol irodalmi folyóiratok, amelyek a „splendid isolation” ködfalán túl látják és figyelemmel kísérik Európát, mint például a London Magazine vagy az Encounter, mivel nem akarják megkerülni a problémát, időről időre az európai szárazföld íróinak nyilatkozatait közlik, többnyire az elkötelezettség ellen. Alain Robbe-Grillet, Alberto Moravia, Ignazio Silone neve ilyen cikkek fölött bukkan fel. S az, hogy a probléma mint elsősorban nemzetközi probléma kap fon-

¹¹ DOUGLAS LIVINGSTONE: Ten Comments on a Questionnaire. The London Magazine. London. 1964.

¹² FRANCIS HOPE: i. m.

¹³ uo.

tosságot az irodalmi folyóiratokban, más oldalról, de ugyancsak az angol baloldal, a baloldali irodalom gyengeségének a jele.

Az elkötelezettségről szólva, az elsőként idézett (csak az emberiség mint osztatlan egész melletti, meglehetősen elvont felelősséget vállaló) csoport mellett feltétlen figyelmet érdemelnek azok az írók és kritikusok, akik „elkötelezettsége” ha nem is marxista értelemben, de már osztály iránti — jelen esetben a munkásosztály iránti — hűség vállalása. Hangsúlyozom: nem a munkásosztály felszabadítása, a munkásosztály mint a lehetséges szocialista átalakulás vezető ereje melletti elkötelezettségről van szó. Csupán arról, hogy a háború utáni új angol értelmiség jelentős részben egyetemre került munkásfiatalokból áll, akiknek egy részét az osztályából való kiemelkedés valamilyen nosztalgiával, azonosulás vágygal tölti el. Megoldásként az kínálkozik számukra, hogy a munkásosztályhoz fűző szálakat érzelmi úton szorosabbra vonják. A kritikus és egyetemi tanár Richard Hoggart neve minden bizonnyal e csoportba sorolható: *The Uses of Literacy* (1957) c. könyve az angol munkásosztály kulturális arculatának változásairól ilyen rokonszenves érzelmi azonosulással vall. Raymond Williams író (egyúttal az ún. kulturális kritika egyik képviselője) *Border Country* (1960) c. regényének hőse, Matthew Price egyetemi előadó walesi munkáscsalád gyermeke. Problémája: az osztályához fűző szálak megőrzése, nemcsak a szerző, de a munkásszármazású értelmiség nagy részének problémája is. Matthew Price esetében a megoldás: az egyetemen a szülőföld munkásmozgalmának történetét kutatja, s ezzel, úgy véli, megakadályozza, hogy az osztályához fűző kötelék elszakadjon. Arnold Wesker drámái (*Roots*, *Chicken Soup with Barley*) valamivel határozottabb állásfoglalást tükröznek, amelybe már a szocializmus is belefér. S Wesker kultúrpolitikai tevékenysége (*Centre 42*) a munkásosztály színházi kultúrájának s általában kultúrájának emelése érdekében tiszteletet parancsoló. Weskertől is távol áll az a politikai radikalizmus, amely a harmincas évek angol irodalmában általános volt, de nem tagadja meg rokonszenvét a kommunistáktól.

A hasonló indítású Alan Sillitoe-ra is ez jellemző, főleg *Az ajtó kulcsa* (*Key to the Door*, 1960) című regénye alapján, amelynek Maláj-földön katonászkodó főhőse szabadon enged egy elfogott kommunista partizánt, mert az embert látja benne, az övéhez hasonló sorsú dolgozó embert, s nem az ellenséget. Sillitoe műveinek is a munkásosztállyal való érzelmi azonosulás a legfőbb jellemzője — amennyiben a szerző és hősei viszonyát vizsgáljuk —, más oldalról viszont a hatalomból kirekesztettek összetartozásának hirdetése.

A munkásosztállyal ilyen érzelmi alapon történő közösségvállalás (főleg a származás, a neveltetés hatására), még ha nem is teljesíti az *elkötelezettség* fogalmának kritériumait, magában hordja egy, a politikailag radikális író-művész értelmiséggel való együttműködés lehetőségét. Az angol kommunista kritika figyelemmel kíséri a fenti írók, kritikusok tevékenységét, nem egy esetben a kommunista sajtó hasábjait bocsátja rendelkezésükre (Sillitoe *Good Women*-je a *Daily Worker*-ben jelent meg először). Ugyanakkor a kommunisták tapintatosan és taktikusan el is határolják magukat az *elkötelezettség* fogalmának minifele felhívításától. Arnold Kettle, a kiváló kommunista kritikus és irodalomtörténész (a leeds-i egyetem tanára) *Communism and the Intellectuals* című cikkében így foglalja össze az angol kommunisták álláspontját, egy baloldali regényíró TV-nyilatkozatával vitázva, aki szerint az elkötelezettség csupán egy eszme iránti elkötelezettséget jelent: „... az elkötelezettségről vallott egyik leggyakoribb tévhit az, hogy az elkötelezettség egy eszme iránti elkötelezettség, amely

eszme ebben az esetben a szocializmus. Ez, úgy vélem, csupán újabb fejlődési állomása a burzsoá-liberális illúzióknak. Semmi sem könnyebb, ha bizonyos szellem és nagylelkűség adva van, mint elkötelezni magunkat egy eszme mellett, és semmi sem nehezebb, mint tárgyilagos választ adni arra, hogy ez mivel jár. A gyakorlatban ez általában nem jelent semmit sem, ami forradalmibb a »mindig igazunk van« megnyugtató biztonságánál . . . Mert végül is senki sem tudja pontosan, mi az az eszme, amely iránt a szóban forgó személy elkötelezte magát, kivéve őt egyedül. Úgy vélem, hogy az elkötelezettség azt jelenti, hogy elfogadjuk valami rajtunk kívül állónak a prioritását, azaz én és az eszmém s amit értük teszek, csak annyiban vagyunk fontosak, amennyiben ezek az eszmék valami rajtunk kívülállót szolgálnak, a társadalom haladását, s ily módon az egész emberiségét. . . . Az egyetlen igazi elkötelezettség, amelyet az 1960-as évek brit értelmisége választhat . . . a marxizmus iránti elkötelezettség. A marxizmus nem absztrakt eszme, hanem vezérelv a cselekvéshez, amely a világnak a rendelkezésünkre álló legtökéletesebb magyarázatán alapszik. És a marxizmus iránti elkötelezettsége a kommunista párt iránti elkötelezettséget jelenti . . .”¹⁴

A kommunista párt iránti elkötelezettség! — talán kissé merész követelésnek tűnik a mai angol helyzet ismeretében. De nem volna teljes a kép, amelyet rajzoltunk, ha nem említenénk azokat az írókat, akik a kommunista párt melletti elkötelezettség jegyében alkotnak. Ide tartoznak a munkásirodalomnak olyan képviselői, mint David Lambert, Len Doherty és Herbert Smith. Többnyire csak szűk körben ismerik őket, baloldali, kommunista, illetve munkásolvasók. Ebben szerepet játszik az, hogy — főleg első regényeikben — a kommunista munkásírók elkötelezettsége túlságosan közvetlenül, didaktikus módon, s nem az ábrázolt valóságból következően jelentkezik. David Lambert és Len Doherty második regénye (*No Time for Sleeping*, 1958, illetve *The Man Beneath*, 1957) már a közvetlen politikai véleménynyilvánításon való felül-emelkedést mutatja. E regények mint műalkotások s nem mint propaganda szólnak hozzánk. S a kommunista elkötelezettségű írókról szólva Jack Lindsay-ról kell említést tennünk, akinek regényei (*The Novels of the British Way*) a háború utáni Anglia balzaci igényű, szinte enciklopédikus ábrázolására törek-szenek, valamint a regényíróként most jelentkező Margott Heinemannról (*The Adventurers*, 1960). E művekben az átfogó társadalomábrázolás kommunista pártossággal párosul.

¹⁴ ARNOLD KETTLE: Communism and the Intellectuals. The Challenge of Marxism. London, 1963. 203—204.

Az elkötelezett „Gruppe 47”

Walter Benjamin, akit a mai nyugat-német értelmiség nem egy jelentős képviselője szellemi atyjának és inspirátorának tekint, a 30-as években így világította meg a fasizálódott futurizmus problematikusságát: „Fiat ars — pereat mundus, mondja a fasizmus, és mint Marinetti bevallja, a háborútól várja a technika által megváltoztatott érzéki tapasztalás művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökéletes l'art pour l'art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olimposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként éli át.”¹

A l'art pour l'art itt nem konkrét esztétikai értelemben vett forma, hanem úgy is mondhatnók, „embernélküli művészet”, önmagának feloldhatatlannul ellentmondó lehetetlenség. Benjamin tehát az ember nembeli önmegsemmisülésének élvezetét, a háborús sokkhatás reakciós esztetizálását tagadja, nem pedig a háborús sokkhatás esztétikai kifejezéssé emelését egyáltalán. Mert magának a sokkhatásnak, mint a rendkívül bonyolulttá és zaklatotttá vált mindennapi élet egy valóságos, szubjektíve jelentős mozzanatának esztétikai jogosultságát a meghatározások úgyszólván „ismeretelméleti” általánosságában elismeri; a film kifejezési eszközeit elemezve megállapítja, hogy „a film sokkhatása, mint minden sokkhatás, a felfokozott lélekjelenlétben keresztül akar megragadni”,² majd jegyzeteiben magyarázatként a következőt írja: „A film megfelelő művészeti formája annak a felfokozott életveszélynek, amelyet a ma emberének kell maga előtt látnia. Az a szükséglet, hogy magunkat sokkhatásoknak tegyük ki, az ember alkalmazkodása az őt fenyegető veszélyekhez. A film megfelel az appercepciós apparátus mélyreható változásainak — változásoknak, amelyeket a privátégzisztencia mértékében a nagyvárosi forgalom valamennyi járókelője, történelmi mértékben pedig valamennyi mai állampolgár átél.”³

A második világháborút követő években jelentkező művészek számára a művészet sokkhatása már normális megszokottságként adódik, és a közönség a valaha sokként megélt sokkot a katartikus effektus nélkül „fogyasztja”. A lázadás és lázítás eszköze tehát maga is reifikálódott. Az az aggodalom, amellyel e körülményről Ingeborg Bachmann beszélt a frankfurti egyetemen 1959-ben, semmiképp sem érdektelen a „Gruppe 47” írói magatartásmódjait ille-

¹ WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M. 1963. 51.

² I. m. 44.

³ I. m. 62.

tően: „És a változtatni kívánó költő, mit szabad neki és mit nem? . . . Olyan dráma előtt áll, amely csupán a mi korunkban lett egészen nyilvánvalóvá: minthogy pillantása átfogja az ember és a világ egész szerencsétlenségét, úgy tűnik, mintha szankcionálná ezta szerencsétlenséget, úgy tűnik, mintha elhibázná a kívánt hatást. Mert pillantását az egész szerencsétlenségre irányítja, megengedettnek tűnik, hogy a megváltoztathatót se változtassák meg. Látják szája szélén a habot, és tapsolnak neki. Semmi sem mozdul, csak ez a fatális taps. És feltételezem, hogy a sokféle játékos sokk, amivel évek óta táplálják a közönséget, egy sajátos megszokást eredményezett, eltompulást, vagy épp vágyakozást, akárcsak valami gyógyvír után, hogy egy kissé megsokkoljanak bennünket. Csupán a legnagyobb komolyság, s az eredeti nagy szenvedések élményeivel való visszaélés elleni harc segíthetnének felrázni a közönséget fantasztikus letargiájából.”⁴

A „Gruppe 47” írói azonban eltérően a mai nyugati irodalom nem egy iskolájától éppen a közönség nagyfokú perverzré válása láttán a pusztán technikai kísérletezések lehetőségeit nem tekintik egyúttal megoldásnak is a modern művészetek sorsát illetően. Aligha van a kortárs irodalomnak olyan, az avantgarde formai ötleteit klasszikusként tisztelő és szándékosan továbbfejlesztő csoportosulása, amely a „Gruppe 47”-hez hasonló mértékben hangsúlyozza ezeknek a nemegyszer ad absurdum vitt formáknak szükséges ember-társadalmi tartalmiságát. A modern regényírói magatartás problémáival a „Gruppe 47” két ismert elméletírója, Jens és Höllerer is foglalkozik.⁵ Míg azonban kettejük kísérlete nem csekély mértékben a tárgyalt téma történeti jellege folytán lényegében kimerül a tények egzakt körülírásán, addig Hans Werner Richter, a „Gruppe 47” egybehangolója és szervezője egyik legjobban sikerült groteszkjében (*Das Ende der I-Periode*)⁶ energikus kritikáját adta az „új regény” technicizmusának: az itt megoldásként ajánlott „Tízmásodperces elmélkedés korszaka”, maga a csend, és ez mint mű nem más, mint az irodalom megszűnt. Ez nagyon is egybevág azzal, amit Heinrich Böll mond az „új regényről”: „Nos, az a benyomásom, hogy e regény körül túlságosan sokat teoretizálnak . . . a következetesség jó dolog, de számomra a teljesen elszemélytelenített regény következetessége azt jelentené, hogy felhagyok az írással.”⁷

A modern regénytechnika természetesen a „Gruppe 47” prózaíróinak normális közege. Az elkötelezett irodalom esetében azonban mindig az esztétikai különösben teremődnek meg a technika használatának feltételei. Az újítás ilyen értelmű átalakításának és elmélyítésének klasszikus példája Thomas Mann *Doktor Faustus*ának két, egymást ismétlődően felváltó szubjektív idő-síkja, amelyek azután, mint Lukács György kimutatta, egymást kölcsönösen kiegészítve és megvilágítva egyetlen totalitás mozzanatainak valójában közös objektív idő-szintjét, magát az így művészileg megjelenített jelenkort eredményezik.⁸ Marcel Reich-Ranicki joggal vél hasonlólt felfedezni Böllnél:

⁴ INGBORG BACHMANN: Gedichte, Erzählungen, Hörspiele, Essays, München, 1964. 310–311.

⁵ WALTER JENS: Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1961. 82–118., ill. WALTER HÖLLERER: Die Epiphanie als Held des Romans. Akzente, 1961/2. sz.

⁶ Vö. Akzente, 1963/2. sz.

⁷ H. BIENEK: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1962. 158.

⁸ Vö. LUKÁCS GYÖRGY: A modern művészet tragédiája. in: LUKÁCS GY.: Német realisták. Bp., 1954. 295.

„... a *Billiard um halbzehn*-ben több tudatsík található, amelyek egymásba-
tolódnak, keresztezik és kölcsönösen kiegészítik egymást, azonban csupán egy
idősík van: a jelenkor.”⁹

A látszólag tisztán regénytechnikai kérdések a német múlttal való elha-
tározott leszámolásban felnövekedett „Gruppe 47” írói számára tehát közvet-
lenül az írói elkötelezettség kérdéseiként vetődtek fel. A valóságos regény-
szubjektum eltüntetése ugyanis a német „önvizsgálat” művészete számára
végzetes lett volna. A mai nyugat-német irodalomban Koeppentől Nossackig
számtalan író vallja magát valamilyen módon elkötelezettnek, s ehhez még
csak nem is kell minden esetben okvetlenül a „klikk”-hez tartoznia.¹⁰ Már-
most hogy a „Gruppe 47” idősebb, militánsabb nemzedéke — ahogy Reich-
Ranicki mondja — milyen súlyt helyez az írói szándékon belül az elkötelezett-
ség posztulátumára egyáltalán, arról könnyen meggyőződhetünk Wolfdietrich
Schnurre egyik saját maga által interpretált parabolájából. Schnurre írásának
címe: *Formula és megfejtés* (Formel und Dechiffrierung),¹¹ és a parabola-hoz
illesztett önértelmezésnek itt eleve, programatikus célzata van. Maga a para-
bola egy íróról szól, aki már alig lát szobájában egy otromba fenyőtől, amely
ablaka előtt terpeszkedve a fény útját állja. Az író megkéri a favágókat, vágják
ki a fenyőt, de mikor azok nekilátnak a munkának, hirtelen úgy érzi, a fa dől-
tében a házra fog zuhanni, s ezért kis cókómókjával el akar menekülni. Bánja
most már, hogy szólt a favágóknak, s ezt a különösen német aktualitású kér-
dést teszi fel magának: „Miért nem volt jó nekem ez a fa? Nem jobb még min-
dig a sötétben élni, mint a száműzetésben?” De már késő, a harsány favágók
jóvoltából a fa zuhan, s a költő félrehúzódva, magát összehúzáva elalszik. Mi-
kor felébred — a ház áll. Milliméternyire tőle a földön hever a fenyő. A kémény
füstől, gramofon szől és a szobában a favágók táncolnak feleségeikkel. Eddig
a parabola. Ezután Schnurre felteszi a kérdést: „Mi elől menekülhet egy író?”,
s meg is válaszolja: „az államrendőrség elől, az adó elől, a cenzúra elől, a hírnév
elől, saját maga elől, a feledés elől” — majd hozzáteszi: „De menekülhet az író
a felelősség elől is, a társadalom elől, kora elől, annak a követelménye elől,
hogy állást foglaljon és döntsön... Emberünk menekülése közben talán épp
otthon ült íróasztalánál, és csupán egy új, mégoly kíváncsi, számára eleddig
nyilvánvalóan ismeretlen tudat-szférába merült alá... gyáva ez a mi polgári
írónk és hazudik. Menekülést mond és kitérést ért alatta. Háta fordít a civi-
lizációnak és jól megél annak erdőkkel borított szélein. Feladja tanúságát,
amely mint kortársnak sajátja... nyári vendég, aki saját magának spártai
levelezőlapokat címez: »itt vagy most«... de a valóságnak van érzéke a humor
iránt: a blokkház ép; az író, saját kedve szerint bent maradhatott volna. A fe-
nyő ott hever, mintha csak most vágták volna ki, sugárzón és frissen körül-
hántva. És a favágók sem lettek közben öregebbek, szől a gramofon, ők pedig
táncolnak rá. Örökké fognak táncolni. Mert nem a világ elől megfutamodó
esztéticizmus bírli az időtlenséget, hanem egyedül az az instancia időtlen, amely
elől, mint hitte, polgári írónk a művészet időtlen távolába menekült: a valóság.”

⁹ MARCEL REICH-RANICKI: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945.
München, 1963. 137.

¹⁰ ENZENSBERGER nevezi így a „Gruppe”-t, — Almanach der Gruppe 47, 1947—
1962. hrsg. von HANS WERNER RICHTER, Hamburg, 1962. 22—27.

¹¹ WOLFDIETRICH SCHNURRE: Formel und Dechiffrierung, Akzente, 1961/5. sz.
390—396.

Hol van most már ennek az elkötelezettségnek a helye a „műalkotás-egyéniség” (Werkindividualität) szerkezetében? Mi a szociális tartalma és perspektívája? E kérdésekre kísérünk meg a következőkben választ adni.

Elkötelezettség és műalkotás

Heinrich Böll, Horst Bienekkel és Karl Markus Michellel folytatott „műhelybeszélgetése” alkalmával a következő megjegyzést tette: „Egy regényben van valami más is, mint a regény. A regény rejtekhely, ahová el lehet rejteni két, három olyan szövegrészt, amelyről reméljük, hogy megtalálja az olvasó. A regény sokkal alkalmasabb arra, hogy rejtekhely legyen, mint az elbeszélés, egyszerűen azért, mert terjedelmesebb. Személyeket is el lehet rejteni egy regényben, érzelmeket is, éppenúgy, ahogy egy egész város elrejtésére felhasználható.”¹² Majd valamivel később a fentieket a következőképp egészítette ki: „Számomra az elkötelezettség feltétel, hogy úgy mondjam, megalapozás, és azt nevezem művészetnek, amit ezen az alapon megkísérlek. Nem tudnám megmondani, mivel vagy mi ellen kötelezem el magamat — ezek olyan dolgok, amelyeket regényekbe rejtek el, valószínűleg csekély sikerrel.”¹³ Ez az elkötelezettség mozzanatának első, közvetlen meghatározása, amelynek — elvont — igazságában kifejeződik a valóság mindenféle művészi újjáteremtésének az az általános sajátossága, hogy az esztétikai tevékenység következtében a megjelenített tárgyiasságot minden mozzanatában áthatja az emocionalitás.

Böll idézett beszélgetésében azonban tovább konkretizálja az írói intenciónak fent jellemzett, de egyelőre elvont lehetőségét, amikor behatóan foglalkozik azzal az alkotói folyamattal, amelyben a valóság heterogén közvetlensége az újjáteremtő kompozícióban egy mintaképénél de facto összemérhetetlenül szegényesebb, de végül is, a benne mint különösen létrejövő, egyetemesen utánélhető intenzív totalitás folytán teljesebb és gazdagabb homogeneitássá változik át. Amit Böll itt a kompozíció időbeni és tematikai belső megoszlásáról mond, egész kérdésfeltevésünk számára rendkívül lényeges: „A regényt akkor kezdem el leírni, amikor az, hogy úgy mondjam, megszökéssel fenyeget, akkor azután először egyszerűen nosza rajta, megírom. Sokáig tart, anélkül, hogy feleszmélnék. Ez a rendkívüli izgatottság állapota, mert mindig az egésznek kell előttem lennie, és egyszerűen megrémít a mennyiség. Nagyon szép és nagyon kimerítő. Mikor azután a regény egészének első fogalmazványa elkészült, elkezdek rendszeresen dolgozni, amihez egy egyszerű segédeszközt használok, egy színes tabellát, amelynek három rétege van. Az első a reális, azaz a jelen; a második a reflektív vagy emelkezősík; a harmadik a motívumoké. A motívumokat színes jelekkel látom el, hasonlóképpen a személyeket, akik persze csupán az első és második rétegben lépnek fel. Nehezen tudom magyarázatát adni, inkább csak megállapítom, hogy ezek a színskálák, melyek közül az elsőt már első regényem alkalmával kifejlesztettem, egyre bonyolultabbak lesznek. Ezek tulajdonképpen csak az emlékezés támaszai és a kompozíció segítői, amelyekkel, utólagosan, mikor az első változat elkészült, a szerkezetet meghatározni, korrigálni és sok tekintetben változtatni lehet. Ezek gyakran aprósá-

¹² BIENEK: i. m. 143.

¹³ uo. 149.

gok, amelyeket e kontrollrajz segítségével korrigálni lehet, és amíg a munka első fázisa igen felhevülten és elkötelezetten, tudattalanul megy végbe, az utóbbi fázis viszonylag hűvös és nagyon tudatos. Az anyag és terjedelem adja azt, amit Önök valószínűleg szerkezetnek neveznének. Az interpunkciók pedig időjelek, ritmikus jelek.”¹⁴

Mindenekelőtt szembeötlő itt a tartalomnak a formával való, mindegyikük legbensőbb lényegét érintő mély és közvetlen összefonódása, azonossága, mely nem véletlenül nyer itt hangsúlyozást. Valamivel odébb Böll bevallja: „A forma, melyet választok, az anyagtól függ. Hogy úgy mondjam, az anyag diktálja nekem, és vannak anyagok, amelyeknek soha sem találok formát. Talán azért, mert mindeddig nem írtam sem verseket, sem színműveket, és ezt kellene tudnom ahhoz, hogy kifejezhessem, amit az általam ismert formákban nem tudok kifejezni.”¹⁵ Böllnél világosan nyomon követhető tehát, hogyan kapcsolódik elválaszthatatlanul egybe a megjelenítendő tartalom és ennek belső formája, amely azután az anyagnak immanens — a művész által hangsúlyozottan tudattalanul véghezvitt — önmozgásából közvetlenül tartalmas, evokatív formává lesz. Maga Böll jellemzően elkötelezettnek nevezi az alkotás „legobjektívabb”, „legkülsőbb” fázisát, és ezzel megteremti egyúttal az átmenetet az elkötelezettség valóságos, konkrét meghatározása felé. Mert magától értetődően a személyiség teljes gazdagságával formált új tárgyiasság objektív igazsága lesz éppen megjelenítve és ez *ilyen általánosságában* szükségképp azonos a történelem totalitásának, magának a kornak legmélyebb objektív igazságával. Szubjektív értelemben ezért tartalmukat tekintve általánosan helyes felismerések keletkeznek a költői premisszákból és az anyagból egyaránt a kor alapvető objektív tendenciáira vonatkozóan. A költői premisszák és az objektivitás közötti ellentmondások pedig a forma saját belső mozgató ellentmondásaiként magának az objektív igazságnak megjelenését eredményezik. Ez a konkrét módon kifejlődött elkötelezettség tehát külsőnek és belsőnek dialektikus egységét tételezi fel.

A „Gruppe 47” valóban jelentős művészei közül elegendő itt Enzensbergerre utalnunk, aki szintén ilyen értelemben nyilatkozik, egyik versének genesisét felvázolva: „Azt hiszem, hogy a politikai költészet célt téveszt, ha céljához direkt módon közelít. A politikának egyidejűleg, a szavak résein keresztül kell benyomulnia, a szerző háta mögött, magától.”¹⁶

Hans Werner Richter is ilyen azonosságot hirdet általában vett valóság és elkötelezettség viszonylatában, amikor a „valóság romantizálása” helyett a „valósághoz való új viszonyulásban” keres megoldást, semmit sem tartva megvetendőbbnek a „valóságtól való elzárkózásnál és az elkötelezettségről való lemondásnál.”¹⁷ Martin Walser pedig a Hermann Hesse-díj átvételekor nyíltan bevallotta, nem állt semmiképp szándékában társadalomkritikai regényt írni, könyve „bizonyos fokig magától lett azzá.”¹⁸

¹⁴ BIENEK: i. m. 144.

¹⁵ uo. 139—140.

¹⁶ ENZENSBERGER: Die Entstehung eines Gedichts. in: Gedichte. Frankfurt a M., 1963. 75.

¹⁷ Bestandsaufnahme, Eine deutsche Bilanz, hrsg. von HANS WERNER RICHTER. 1962.

¹⁸ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1957. július 4.

Jens, akinek nézeteire később még visszatérünk, egy 30-as évekből származó Brecht-vers analízise kapcsán felveti, hogy „... a társadalomkritikus (költő, B. L.) a huszadik században nem képes többé érzékletesen *leírni*; szüksége van az értekezésre...”,¹⁹ de ezzel az egyébként is csupán a textus és interpretáció kettéválását aláhúzni kívánó kijelentésével meg is elégszik. Peter Weiss már tovább ment ennél — egyben ő ment a „Gruppe 47” tagjai közül a legmesszebbre. Már Marat-drámájával kapcsolatos egyik állásfoglalása²⁰ mutatta, hogy nála az elvont elkötelezettség korlátainak eltávolítása önkritikai gesztusok kíséretében (állítása szerint De Sade figurájában a cselekvésképtelen polgári kriticismust, egyben korábbi énjét bírálta) folyamatban van. Weissnél, eltekintve attól, hogy kiindulópontja lehetőségeit tekintve is különbözik „Gruppe 47”-beli kollégái javarésztől — bevallása szerint Marat alakjára az ifjú Marx olvasása közben lett figyelmes — magának a drámai műnemnek és a történelmi szüzsének bizonyos alakítási törvényszerűségei önmagában tartalmazzák egy radikális fordulatra való előkészület feltételeit. *A vizsgálat* elé írt „Tíz munkapont”-ban már beérettnek látszik ez a fordulat: Weiss itt nyíltan hitet tesz a szocialista társadalmi rend mellett. Ugyancsak ebben az írásában jegyzi meg *A vizsgálat*-ról: „A darab nem nélkülözi az aktuális robbanóerőt. Nagy része a német nagyiparnak a zsidók kiirtásában játszott szerepét tárgyalja. Meg akarom bélyegezni a kapitalizmust, amely gázkamrákkal üzetel.” Ennek megfelelően, a darab végén a vád képviselőjének szájába a következőket adja: „Gondoljuk meg még egyszer: hogy ezeknek a konszerneknek az utódai ma ragyogó megállapodásokat kötnek (és hogy mint hírlik) újabb terjeszkedési fázisban vannak.”²¹

Általában azonban a „Gruppe 47” tagjai, akik a forma szűkebb értelemben vett határain belül — mint láttuk — oly „militáns” elkötelezettek, az életben magában kimondottan kerülnek a politikumot. Műveiken „kívül”, akár Böllről, akár Anderschról legyen szó — határozottan vagy kevésbé határozottan — távol tartják magukat a politikai megnyilvánulásoktól. Grass princetoni beszéde is tartalmazza a rezignáció mozzanatát, amelyet a szociáldemokraták legutóbbi választási veresége folytán a Brandt mellett korteskedő író tanulságként von le. Kivételt képez itt talán Martin Walser, aki Reich-Ranicki többszörös kritikai unszolására szenvedélyes esszét írt az Auschwitz-per kapcsán.²²

Adorno ezért rendkívül találóan jegyzi meg *Engagement* tanulmányában, hogy a kor „nem annyira a politikai műalkotásoknak kedvez, mint inkább az autonóm műveknek, amelyekbe rendkívüli mértékben bevándorolt a politika.”²³ Olyan elvontság uralkodik tehát ennek a fajta elkötelezettségnek az irodalmában, amely a témán belül mindvégig megmarad és majd csupán a receptív élmény utóhatásában gyakorlatiasulhat a személyiség valóságos erejévé.

¹⁹ WALTER JENS: i. m. 129.

²⁰ Vö. Interview mit Peter Weiss. (WILHELM GIRNUS—WERNER MITTENZWEI) Sinn und Form, 1965/5. sz. 678—688.

²¹ Idézi ERNST SCHUMACHER: Die Ermittlung von Peter Weiss. Sinn und Form, 1965/6. sz. 940—941.

²² Vö. MARTIN WALSER: Unser Auschwitz, Kursbuch, H. 1. (1965. valamint NDL, 1966) 2. sz.

²³ T. W. ADORNO: Zur Dialektik des Engagements, Die Neue Rundschau, 1962/1. sz. 93—110.

A svájci Ernst Nef példaszerűen védelmezi ezt a magatartás-típust, mikor Wolfgang Weyrauch egy kijelentését kommentálva így ír: „E mondatok vallomást jelentenek a »littérature engagée«-hoz, ennek a fogalomnak abban a jó (sic!) és művészi lehetőség értelmében, amely nem hagyja magát olyan irodalomra korlátozni, melynek szerzői egy politikai vagy bármilyen más párt-hoz kötelezték el magukat; ami olyan esetekben létrejön, az az irodalom határterületeire tartozik: kiáltványok, pamfletek, pusztá propagandairatok és hasonlók. Elkötelezett irodalom — ha e fogalmat egyáltalán alkalmazni akarjuk műalkotásokra — olyan irodalmat kell értenünk, amelynek szerzői, anélkül, hogy eladnák magukat egy meghatározott fennálló pártnak, aziránti felelősségükből írnak, ami a jelenkor emberével történik.”²⁴

Ennek az *elvont* humanista elkötelezettségnek a talajáról fogalmazódik meg az író feladatának ugyancsak elvont képlete is: „A kortársakra akar hatni, az embereket akarja nevelni, az élet megváltoztatásához kíván hozzájárulni. Ez a programatikusan elkötelezett író azonban mégsem azonosítható semmiféle programmal”²⁵ — írja Ranicki Böllről. Sigfried Lenz már kevesebbel is beéri; ő szerint az író munkája jóváhagyatlik, ha értésünkre adja, hogy tudomása van dolgokról, ha nem lépi át a hallgatást, amire a többieket ítélték.²⁶

Ebben az elvont platformban a mai nyugat-német értelmiség rendkívül bonyolult problematikussága nyer pregnáns kifejezést. Azok a progresszív erők, amelyek a társadalomtudomány terén főleg a szociológián belül sűrítődtek össze, az irodalmat tekintve pedig ennek balszárnyát alkotják, a háborút követő években a „totális ideológia-gyanú” szellemi atmoszférájában találták magukat. Hans Mayer a „Gruppe 47” fejlődését taglaló írásában állapítja meg, hogy ez az „ideológiai aszkézis” magának egy új ideológiának vetette meg a talaját.²⁷

Valóban ez időtől datálódik történetileg annak az illúzióknak a — néha, mint a frankfurti vagy a kölni szociológiai iskola esetében, bonyolult fogalmi apparátusok útján történő — előállítására irányuló alapvető törekvés, amelyet Adorno közreműködése mellett az Akzente c. folyóirat egyik 1965-ös száma a „Zeitadäquates Bewußtsein statt Vorurteil und Ideologiefangenschaft” programjában fogalmazott meg.²⁸ A Wirtschaftswunder mindennapjainak luxusban elidegenítő védőbástyázata mögött, szellemi körökben egyre megvetettebbé válik valamilyen „meghatározott” érdekcsoport, politikai párt érdekében, vagy ellenében direkt ideológiai akciókat kezdeményezni, vagy ilyenekben részt venni.²⁹ A „Gruppe 47” magjának számító Der Ruf c. folyóiratot valaha még azért tiltották be az amerikai megszálló hatóságok, mert szerzőinek „reménysége egy egyesült szocialista Európa” volt³⁰ 1963-ban a varsói gettó

²⁴ Deutsche Literatur der Gegenwart, 53 Porträts, hrsg. von KLAUS NONNENMANN, Olten u. Freiburg, 1963. 313.

²⁵ REICH-RANICKI: i. m. 123.

²⁶ Die Welt, 1962. jan. 27.

²⁷ Vö. HANS MAYER: In Raum und Zeit. Almanach der Gruppe 47, 31.

²⁸ Vö. Akzente, 1965/6. sz.

²⁹ Ismeretes az a felháborodás, amit Grass jámbor korteskedése váltott ki az 1965-ös parlamenti választások idején, valamint az a hatás, amit Karl Jaspers idézett elő „Wohin treibt die Bundesrepublik?” (München, 1966.) című politikai pamfletjével.

³⁰ HANS WERNER RICHTER: Geleitwort zum Textband „Der Ruf”, München, 1962. — A „Gruppe 47” elvont elkötelezettségének geneziséét vázolja fel, konfrontálva az alakulás és az 1962-es jubileumi év helyzetét GÜNTHER ZWOJDRAK: Gruppe 47 anno 62 c. írásában, NDL. 1963/5. sz.

túlélte Reich-Ranicki szerint már „könnyelműség lenne olyan fogalmakkal játszani, mint »bal« és »jobb«, »konzervatív« és »avantgarde«, »reakciós« és »haladó« vagy egyéb ideológiai és politikai »Schlagwortok«.³¹

A pólusok, amelyek közül egyik mellett sem kötelezi el magát az elvont elkötelezettség, persze személy szerint változnak. Reich-Ranicki pl. a fasisztaszocialista azonosság híve, eme azonosság kontinuitásának bizonyítására egy egész esszé szentel Fühmann költészetének,³² másutt, Renn regényeit illetve, hasonló folyamatosságot vél felfedezni porosz-junker bornírtság és szocializmus között. Walter Jens számára a mindegynek ez a két pólusa: kereszténység és kommunizmus. A költészetre nézve mindkettő csupán annyira érdekes, hogy egyformán lényegtelenek, de talán azért mégis szebb a mediterrán nő piros szalagdisze esküvő idején, mint a paraszt piros szalagja a földosztáskor „... mától fogva a te földed csak a tied.”³³ Jens szüntelenül küzdve az arany „közép”-ért, az író társadalmi szituációjáról szóló fejtegetéseit azután a következő szentenciával zárja le: „Mindkét oldalt *egyszerre* áttekintve, az író *minden esetben* a székek között ül — mégis kérdéses, hogy nem éppen a kétkedés-e az, ami szokratészi méltóságát kölcsönzi; mert »kétkedés« és »mártíromság« a tökéletlen, de a tökéletességre sürgető világban túlságosan gyakran szinonimák voltak.”³⁴ Később nyíltan ki is mondja, hogy az értelmiség egyik lenézett sajátossága az, hogy „... lemondott az optimizmusról és a haladásban elhatározottan kétkedik.”³⁵

Mindebből kiderül, hogy az „elkötelezettség általában” nem elegendő, sőt, hogy esetenként éppen szélsőségesen reakciós nézetek takarójává válhat.

Elkötelezettség és kétkedés

A kétkedés önmagában, elvontan, minden esetben létjogosult, Marxnak egyenesen legkedvesebb közmondása volt: *de omnibus dubitandum*, de mint tevékenységeket bevezető és lezáró belső cselekvés közvetve és gyakran általános szkepszissé fokozva a legkülönbözőbb társadalmi tartalmak hordozója lehet. Így, mint Hegel mondja, a „... kétely éppen az ellenkezője a nyugalomnak, amely a szkepticizmus eredménye... a szkepticizmus ellenben közömbös mind az egyik, mind a másik iránt...”³⁶ A megismerésszerű kétely megkülönböztetése annak társadalomlélektani sztereotíppé szélesedő, a mindenkori döntéseket és megismeréseket előítéletszerűen preformáló változatától rendkívüli jelentőségű, nem véletlenül került Lenin megjegyzése az idézett Hegel-tétel mellé: „N. B. a szkepticizmus nem kétely.”³⁷ Helytelen lenne persze formális analógiákat vonnunk a későpolgári kor szkepszise és az ókori görög filozófia szkepticista iránya között: a ma szkepszisének feltételeit mélyen megalapozzák a kor valóságos társadalmi viszonyai. A modern kapitalista munkamegosztás már említett sajátosságaiból adódó aggodás és szkepszis állapota csupán

³¹ REICH-RANICKI: i. m. 122.

³² REICH-RANICKI: i. m.

³³ VÖ. JENS: i. m. 19. 103. 125.

³⁴ JENS: i. m. 44.

³⁵ JENS: i. m. 69.

³⁶ G. W. F. HEGEL: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, II. Werke, Bd. XIV. Berlin, 1833—1836. 552—553.

³⁷ V. I. LENIN: Művei. 38. köt. Bp., 1961. 283.

ama munkásság számára nem jut osztályrészül, amely mintegy sajátos áruként öntudatra ébredve, magának a történelmi totalitás szükségszerűségének a tudata, s általa valósul meg azután — igaz, óriási kerülőutak és szükségszerű közvetítések árán — e történelem. A fejlett ipari országokban azonban nem csupán a tőkést jellemzi az aggodás és szkepszis dezilluzionálódott állapota, hanem a munkást is. A munkásság e fejlett ipari államokban, úgy tűnik, a történelem megvalósítója helyett, fogyasztóvá lesz, és mint arra Adorno egyhelyütt rámutat, a kor eme általánosult szkepszise szoros belső viszonyulásban áll annak a munkásságnak tudatállapotával, amely a társadalom egészét érintő változásokhoz nem lát sehol sem elegendő reális hatalmat.³⁸ Kételynek és szkepszisnek a különbsége azonban e kor költészetére is érvényes. Brechtnél még minden esetben, így *Der Zweifler* (A kételkedő) c. költeményében is a jelenségtől a lényeg felé történő előrenyomulás mozgató ellentmondásai a kételkedés effektusában nyertek a személyiség gyakorlatára vonatkoztatott közvetlen kifejezést, és ezért Brecht mindenkor a megvalósítás gyakorlati alternatíváit illette kétellyel. Enzensberger már egy Brecht-hez szándékosan alkatiilag és nyelvi rekvizitumaiban is közelítő versében, amely nyilvánvalóan a brechti problematika újrafogalmazásának igényével készült, alternatívák nélkül kérdezi, mély, végső igazságként, és ezért zárójelek közé helyezve: „Van helyes út egyáltalán?”³⁹ Reich-Ranicki is, a „Gruppe 47” idősebb évjáratát ismertetve szkepszist emleget,⁴⁰ Weyrauch pedig így ír: „Mi lehetne emberibb a kételynél?”⁴¹ Ez utóbbiban, mint említettük már, nem kevés igazság rejlik. Mert a konkrét elkötelezettség kikényszeríti az alternatívákkal szembeni konkrét kételyt, a receptív élmény gondolati feldolgozása útján pedig kétséggessé teheti a társadalmi valóság olykor egészen konvencióvá vált magatartásrendszereit. A hatékony ellentmondás, amely mindenkor meghatározott módon — előre vagy épp visszafelé — befolyásolja a művészi forma létrejöttét, a „Gruppe 47” írói számára egyebek között épp ebben áll: a konvenciók belülről kibontakozó kritikája (pl. adott esetben ilyen az antifaszizmus is) — elvontan kritikája egyben valamennyi kapitalista típusú konvenciónak, az érzelmi megjelenítés törvényszerűségeinek megfelelően — és ezzel szemben az új konvenció, a „tudat-ipar” konzumrendszere, amely a kételyt szkepszissé tágitva anélkül gyakoroltat az íróval elvont kritikát, hogy az magát a valóságos helyzetet mérné fel meghatározásainak teljességében, amelyben tehát a szkepszis nyugalomával áruként realizálható a kételkedés. Elég itt emlékeztetnünk Grass megjegyzésére: „... azok a bolondok, akik megtagadják cirkusukat, kevésbé komikusak.”

Ezzel azonban egyik legfontosabb kérdésünkhöz érkeztünk el. Közismert, hogy a „Gruppe 47” egyetlen összetartó elve a német múlttal való abszolút szakítás, az antifaszizmus volt. Ebben a magatartásban a konkrét elkötelezettségnek a pártossággal szembeni történetfilozófiai elvontsága valósággal szuszpenzálódott; amint a népfrempolitika mindennapjaiban, úgy a művészetben is a kor színvonalán szocialista pártosságnak és polgári humanista elkötelezettségnek időleges azonossága jött létre. Ha azonban ez az elkötelezetten antifa-

³⁸ T. W. ADORNO: Zum gegenwärtigen Stand der deutschen Soziologie, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1959/2. sz. 262.

³⁹ VÖ. ENZENSBERGER „Zweifel” c. versével.

⁴⁰ REICH-RANICKI: i. m. 170.

⁴¹ WOLFGANG WEYRAUCH: Was mir an mir mißfällt. Welt und Wort, 1960/3. sz.

sizta magatartás folyamatosságában meg kíván maradni korábbi emberi színvonalán anélkül, hogy magának a keletkező műnek kompromittálódnia kellene, úgy ki kell mutatnia azt a mély történelmi kontinuitást, amelyben a nyugat-német jelennek szerves előzményeként adódik a német múlt. Weissnél például igazoltuk egy ilyen történelmi-politikai kapcsolat keresését, Böll esetében ez az intenció — regényein kívül — többek között abból a nyilatkozatából is kiviláglik, amelyben Ranicki korholását — miért nem igyekszik lépést tartani a jelenel — utasítja vissza.⁴²

A „Gruppe 47” fejlődésének első periódusát befejezettnek tekinthetjük. A konzumrendszerű bonni állam üzleti valóságának szakadatlanul újabb és újabb kompromisszumokra készítő hatása és ugyanakkor a keletkezett új, de a régivel genetikusan összekapcsolt társadalmi helyzet és a korábbi művészi magatartásmódok között adódó diszkrepancia egyaránt szükségessé teszik maguknak a kifejezési formáknak, a stilizációnak az irodalmi típusú valóságmegjelenítés homogén közegén belüli energikus újrafelépítését, alapos felülvizsgálatát. Ennek következtében bizonyos megtorpanás figyelhető meg a korábbi mintegy másfél évtized progressziójával szemben: Böll, Grass, Enzensberger, Weiss — hogy csupán a legjelentősebbeket említsük — ilyen művészi kísérletezések válsággal teli korszakát élik.

A valóság tényeire való reagálás korábbi — elvont — homogeneitása, amely az antifasiszta magatartásban kapott kifejezést, e tények elmozdulásával — elvontsága folytán — a legellentétesebb politikai állásfoglalások lehetőségeit foglalja magában. Adorno meg is jegyzi Sartre-t bírálva, hogy az elkötelezettség „politikailag milyen sokértelmű”, s hogy Sartre halálos ellenségei szóról szóra elmondhatnák ugyanazt, amit ő.⁴³ Ezért a „Gruppe 47” húsz esztendő története folyamán még soha sem volt annyira *az ideológiai értelemben vett dezorganizáltság állapotában, mint éppen manapság*. Az ellenük irányuló támadások egyre gyakrabban taglalnak egyszerű üzleti vonatkozásokat, Carl Amery, groteszk félkomolysággal menedzselési okokból egyenesen egy „ellen-Gruppe” életrehívását szorgalmazza,⁴⁴ Böll és Enzensberger nem vettek részt a legutóbbi „Tagung”-okon, sőt a jelentősebb írók közül Princetonban már csak Grass és Weiss voltak jelen. S ha Weiss vallomást tesz a szocialista világrend mellett, akkor Fritz J. Raddatz nem mulasztja el a kollaboráns Céline-ben⁴⁵ Sartre és Grass előfutárait felfedezni.

⁴² Vö. HEINRICH BÖLL: „Deutsche Literatur in West und Ost”, Die Zeit, 1964. jan. 31.

⁴³ T. W. ADORNO: Zur Dialektik des Engagements.

⁴⁴ CARL AMERY: Wir brauchen die Gegen-Maffia. Notruf eines Mitglieds der Gruppe 47. Die Zeit, 1966. júl. 1.

⁴⁵ Vö. FRITZ J. RADDATZ: Zwischen Wahrheit und Wirklichkeit. Versuch über Louis-Ferdinand Céline. Akzente, 1966/1—2. sz.

Elidegenedés és elkötelezettség: merre tart a mai amerikai irodalom?

Az utóbbi néhány esztendőben a korábbihoz képest az amerikai irodalom képe jelentősen megváltozott. A maccarthyizmus időszakában csak néhány kommunista író vállalta, a börtönbüntetéstől sem visszariadva, a haladás nyílt szolgálatát. Az adminisztratív erőszak és a sokoldalú propagandisztikus nyomás következményeként ebben az időben úgy látszott, hogy a haladó tendenciájú irodalom eszméje már esztétikailag is kompromittálódott. Az angolszász világban ugyanis az irodalomesztéták légioja bizonygatta folyamatosan vagy azt, hogy egyáltalán nem lehet esztétikailag értékes kapcsolat a társadalmi feladatok szolgálata és az irodalom között, vagy pedig azt, hogy csak a reakciós, romantikus antikapitalista érzelmekkel színezett társadalmi állásfoglalásnak lehet értékes és modern művészi kifejezése.¹ Magáról az amerikai irodalomról pedig joggal állapíthatta meg Országh László: „Ami e háború utáni korszak kiemelkedő íróinak egy részében közös, az inkább negatív vonás: az amerikai civilizáció kritikát meg sem érdemlő reménytelenségének, groteszk értelmetlenségének érzése. Saul Bellow, William Styron, James Baldwin és mások számára a tudatosan hangoztatott egyetlen lehetséges álláspont a passzív elfordulás koruk Amerikájától”. Továbbá: „Politikailag néma a háború utáni vezető fiatal írógárda, kiábrándult mindenféle társadalmi rendszerből, hazaiából és külföldiből egyaránt. Nem hisz az irodalom szociális szerepében, értelmetlennek tartja a közösségi gondolatot, az új társadalmat segítő szándékot.”²

Amikor ez a helyzetkép készült, még nem sok remény volt arra, hogy az írók magatartása megváltozik. A beat-nemzedék szélsőséges elégedetlenkedése, nyugtalansága megmutatta ugyan, hogy milyen nagyok a feszültségek, de noha a többieknél rikoltóbb disszonanciával, ők is csak azt a reménytelenséget és kiüttlanságot kiáltották világgá, melyről a fenti idézet szól. Hamarosan elkezdődött azonban egy olyan fordulat, melynek iránya nagyjában-egészében haladó, s mely tartósnak is ígérkezik, bár ma még csupán első jeleire figyelmeztethetünk. Több különböző szinten ható társadalmi, gazdasági, kulturális és politikai (bel- és világpolitikai) tényező tette lehetővé ezt a fordulatot, könnyítette meg a tájékozódást a sorsdöntő politikai kérdések iránt legfogékonyabb értelmiségi körök számára. Ilyen tényezőkként említhetők (rangsorolás nélkül) az elidegenedés társadalompszichológiai tünetei, a „bőség társadalmának” nyomasztó szociális ellentétei, a maccarthyizmus bukását követő pozitív visszahatás a kulturális életben, a szocialista tábor békepolitikájának egyre

¹ Vö. Szerző: „A korszerűség korszerűtlen apológiája”. Kritika, 1964. 5. sz. 48–51.

² KARDOS LÁSZLÓ és SÜKÖSD MIHÁLY (szerk.): Az amerikai irodalom a XX. században. Budapest, 1962. 38.

erősödő visszhangja, a kommunizmust lídércnyomásos rémképként ábrázoló propaganda lelepleződése, az Egyesült Államok külpolitikájának imperialista természetét megvilágító külpolitikai sakkhúzások (a Kuba elleni intervenció, a dominikai beavatkozás, a vietnami eszkaláció stb.), a goldwaterizmus agresszív jelentkezése, a Kennedy személyéhez fűződő remények, majd pedig az elnökgiylkosság szégyenteljes mementója, a polgárjogi mozgalom térnyerését kiváltó okok, s végül a Johnson-kormányzat képmutatását s a vietnami háború népirtó jellegét leleplező tények serege.

Két nagy mozgalom indult meg és fejlődött viharos gyorsasággal az utóbbi években: a polgárjogi, illetve a négerék egyenjogúságáért küzdő mozgalom, s az a mozgalom, amely a vietnami háború megállítását, a távol-keleti amerikai politika ártértékelését és az ésszerű nukleáris politika megteremtését követeli. Ez a két nagy mozgalom szorosan összefügg egymással, mindegyiknek számos árnyalata van, s ezeket különböző célú, taktikájú stb. szervezetek fejezik ki. Az írók politikai elkötelezettsége sem mérhető valamilyen egyértelmű politikai platform iránti elkötelezettség mértékével: a végletesen pacifista jellegű és taktikájú platformoktól az anarchista türelmetlenséget kifejezőkig terjed a skála, s az egyes kérdések megítélésében elfoglalt álláspontjuk természetesen függ a rendelkezésükre álló információtól is. Mindenesetre jellemző a fiatal írógenerációra, hogy tagjai közül sokan vállalnak tevékeny szerepet ezekben a mozgalmakban, úgy is, mint tüntetések résztvevői, mint szónokok, publicisták és szervezők, de úgy is, mint költők és írók. Az utóbbi módon történő feladatvállalás azonban nem egyszerű. Meg kell küzdeniök önmagukban is s a közönség körében is a társadalmi kiállás esztétikai funkcióját tagadó, lebecsülő beidegzettséggel. Nem az esztétikai kontempláció, hanem maguk az események készítették arra az írókat és az irodalmi közönséget, hogy rövid úton szüntessék meg az írói elkötelezettség tabu-voltát. Ma már elmondhatjuk, hogy nemcsak az „elkötelezettség” kifejezés nyert polgárjogot az irodalmi életben, hanem az általa jelölt magatartás is.

*

Kenneth Keniston *Az elkötelezetlenek: elidegenedett fiatalok az amerikai társadalomban* című pszichológiai tanulmánya tizenkét tipikusan közönyös, érzelemsivár, „elidegenedett” fiatallal végzett több éves pszichológiai kísérletet összegez és az ilyen típusú elidegenedés társadalmi okaira is megpróbál rámutatni.³ A vizsgált típus szerint a tehetetlen, passzív lázadó típusa. Lázadásukkal ezek a fiatalok semmilyen ügyet sem képviselnek, s mi több, ettől az öncélú lázadástól nem is lehet eljutni a társadalmi ügyet képviselő forradalmársáig. A szerző szól e magatartás társadalmi okairól, de mint ilyeneket csak a legközvetlenebb családi és csoportkörnyezetből eredőket veszi figyelembe. A könyv szociológus kritikusa, Edgar Z. Friedenberg joggal állítja, hogy nem kielégítő a pusztán érzelmi viszonyokra ügyelő, a társadalmi környezet nagyobb egészére vonatkozóan *statikus* intézményeket feltételező pszichológiai vizsgálat. A könyvben „elkötelezetlennek” jellemzett típus tagjai (például a beat-nemzedékre jellemző életstílust képviselők is) személyiségük vonásait tekintve nem különböznek lényegesen az egyetemi ifjúsági mozgalmak hangadóitól, azaz

³ KENNETH KENISTON: *The Uncommitted: Alienated Youth in American Society*. Harcourt, Brace & World, New York, 1965.

azoktól a lázadóktól, akik valamilyen ügyet képviselnek, még ha ezt nem is definiálják mindig elég precízen és filozófikusan. „Talán a legfontosabb tényező, melynek folytán az elidegenedett fiatalok társadalmi aktivistákká válnak, az az egyszerű tény, hogy társadalmunk szociálisan elviselhetetlenné vált. Az alatt az idő alatt történt, amikor *Az elkötelezetlenek* készült, hogy a elnökgi korszak és a vélt gyilkos leölése keltett bennünk borzadályt. A fiatalok látták, hogy országuk elköveti, letagadja, s utóbb hencegésre használja fel ugyanazokat a cselekedeteket, melyeket azelőtt a lehető legharsányabban elítélt és megbüntetni igyekezett mások esetében — Kubában, Vietnamban és Santo Domingóban. Ez alatt az egész idő alatt az amerikai vezetés furcsa kettősséget áruolt el, s ezen mind zavaróbb gyakorisággal rajta is vesztett. A CIA arra esküdött össze, hogy kormányokat döntsön meg erőszakkal a világ minden részében...⁴ A kritikus folytatja a példák felsorolását, végül pedig megállapítja, hogy ilyen körülmények között nem a személyiségtípusok azonosságán vagy hasonlóságán múlik, ha a fiatalok tiltakoznak a jelenlegi társadalmi berendezkedés ellen, s talán éppen az a típus a leginkább „elidegenedett”, amely könnyűszerrel meg tud békélni ezzel a társadalommal.

A valóságban nemcsak azok válhattak elkötelezetté, akik átmentek az elidegenedettség pszichológiai fázisán, avagy alkatukra nézve ebbe a típus-kategóriába esnek. Úgy látszik azonban, hogy még e pusztán pszichológiailag elidegenedett típus létezése is meglehetősen veszedelemes az amerikai társadalmi berendezkedésre. Leginkább talán éppen azért, mert — Keniston feltételezésével ellentétben — *átmeneti* típus, avagy legalábbis olyan, amelynek — ha tesszük, csak érzelmi vonatkozásban — már *nincs veszteni valója*. Tény, hogy a háború ellen tüntetőknek vagy a polgárjogi mozgalom fehér támogatóinak soraiban szép számmal akadnak szakállas beatnikék, gondozatlan külsejű leánykák, s minthogy a megállapodott polgár szemszögéből nézve ők csak komolytalan csőcselék, a megmozdulásokról írva a polgári lapok is szívesen és színesen érzékeltetik jelenlétüket. (A beatnik mintájára alkotott „peacenik” elnevezés is tőlük származik.) Részben azonban ők a kaliforniai egyetemen és más egyetemeken gyülekező lázadó ifjú értelmiség képviselői is, útban az elidegenedettségtől az elkötelezettség felé. Nem mindegyikük indul el vagy jut messzire ezen az úton, de a megrekedés sem törvényszerű.

Az elidegenedés és az elkötelezettség alternatívájáról vitatkozott több tucat amerikai és külföldi író egy 1966 márciusában a Long Island-egyetem brooklyni központjában tartott nemzetközi írókonferencián. A bevezető előadást George Steiner, a neves irodalomtudós tartotta „Silence and the Poet” (A csend és a költő) címmel. Szólt arról a csendről, mely a költészet netovábbján túl következik: Hölderlin és Rimbaud csendjéről, midőn az egyik a képzelt csücsöt, a misztikumot, a másik a költészetnél valóságosabb életkalandot választja. Van azonban Steiner szerint történetileg meghatározott költői csend is. A fasiszmus például a költészet számára a történelem elbeszélhetetlen, kimondhatatlan fázisa. A költőknek látniuk kell, hogy legszentebb eszközük, a nyelv, egyzersmind a hóhérlás instrumentuma is volt, s ezért, mint Adorno mondja, Auschwitz után többé nem lehetséges költészet. Steiner mindezt kérdésként vetette fel, s a hozzászólók inkább úgy érezték, hogy Auschwitz után már nem lehet többé olyan a költészet, mint előtte volt. F.M. Esfandiari iráni író kifejtette, hogy a hallgatással, a csennel az író közvetve vagy közvetlenül az igaz-

⁴ The New York Review of Books. Vol. V, No. 11 (1966. január 6) 7.

ságtalanságot igazolhatja. Slawomir Mrozek lengyel író is úgy vélte, nem elég a csend, a társadalmi igazságtalanság ellen fennhangon kell tiltakozni. Michael Hamburger angol költő és kritikus szintén elismerte, hogy bizonyos helyzetekben nagy fontossága van a politikai demonstrációnak, de hozzátette, hogy ez íróilag nem feltétlenül értékes. Szerinte elég, ha az író csak megmutatja a dolgokat, hiszen az élet hiteles ábrázolása már megkönnyíti az eligazodást. Anthony Burgess angol író még kifejezettebben választotta el a politikai állásfoglalást a műalkotástól. Kijelentette, hogy könyveivel csak szórakoztatni kíván. Segíteni is akar az embereken, mondta, de nem mint író, hanem mint tanító. *Az aut prodesse, aut delectare* ilyen megfogalmazásával a felszólaló amerikai írók általában nem értettek egyet.⁵

Ami az elkötelezettség esztétikai vonatkozását és az amerikai írói társadalom e téren megtett előrehaladását illeti, nagyon tanulságos az a kötet, amelyet Howard Nemerov, az újabb amerikai költészet egyik neves képviselője állított össze azokból a válaszokból, melyeket tizennyolc költőtársa adott négy, a költészet szerepére és lehetőségeire vonatkozó kérdésére.⁶ Maga Nemerov állást foglal a költészet ambiguitása ellen, vagyis éppen az ellen a teória ellen, amely gyakorlatilag kizárta a költészetből a nyílt és egyenes állásfoglalás lehetőségét. (Ismeretes, hogy az új kritikusok az ambiguitás s ezzel párhuzamosan az „írónia” esztétikai elvvé emelésével támadták többek között még Shelley költészetét is, minthogy ő kétértelműség nélkül, öniróniától mentesen, azaz egyértelmű szenvedélyességgel foglal állást a társadalmi haladás mellett.) Nemerov elmondja, hogy ő is, mint sok társa, William Empson-tól tanulta meg tisztelni az ambiguitás elvét. Ennek jegyében verseiket telerakták kiagyalt élcekkel, melyekről azt tartották, hogy egyszerre különböző szinteken fejtik ki a hatásukat. Most viszont úgy látja, hogy méltóbb feladat akárcsak egyetlen gondolatot is elválasztani kétértelmű környezetétől, mint az ambiguitás tudatos kultiválása. Ehhez hasonló gondolatot fogalmaz meg általánosabb formában John Malcolm Brinnin, amikor kijelenti, hogy a költészet a maga természeténél fogva törekedés a dolgok tisztázására és pontos meghatározására, noha ez nem feltétlenül a már meglevő és kényelmesen elfogadható állítások megismétlésével egyenlő. A költők, írja, nem válthatják meg a világot, de segíthetik a civilizációs folyamatot azáltal, hogy a világot érdemesebbé teszik a megváltásra. Richard Wilbur egyszerűen és egyenesen veti fel az elkötelezett költészet kérdését. Azt állítja ugyan, hogy a művészi eltévelyedésnek nagyobb veszélye van a költő-polgár, mint az elidegenedett művész esetében, de mindjárt hozzáteszi, hogy ő maga inkább ezt a kockázatot vállalja, mert úgy érzi, a költészet meddő, ha nem közösségi érzésből vagy legalábbis a közösség létrejöttének reményéből táplálkozik.

Elismerhetjük, hogy az elkötelezett, irányzott írásművészet művelése valóban kockázattal jár. Nem valószínű azonban az, hogy ilyenkor nagyobb a kockázat, mint az „elkötelezetlen” művészi törekvések esetében. A nemrégiben még szinte egyeduralgó esztetizáló nézetek befolyásának következménye, hogy az amerikai írók körében olyan nagy hangsúly esik az elkötelezettséggel

⁵ Az 1966. március 25–27 között tartott konferencia tárgya: Alienation and Commitment: Which Way for Modern Literature? (Elidegenedés vagy elkötelezettség. Merre tartson a modern irodalom?) volt. A hozzászólások egy részét jegyzeteim alapján a Kritika 1967. márciusi, vietnami számában ismertettem.

⁶ HOWARD NEMEROV (szerk.): Poets on Poetry. Basic Books, New York, 1965.

járó művészi kockázatra. A kockázat csak annyival nagyobb, amennyivel a feladat: a sikerületlen megoldás nemcsak a művész művészetét, hanem a képviselni szándékozott ügyet is kompromittálhatja.

A közéleti költészettel járó esztétikai kockázat, illetve pontosabban az ezzel kapcsolatos beidegzettség lehet az oka annak is, hogy némely költő szívesen vállal aktív szerepet például a vietnami háború elleni mozgalomban, de költészete továbbra is szinte kizárólagos jelleggel magánköltészet marad. Vélhetően ezért idegenkedik a Johnsontól kapott meghívást a vietnami háborúra hivatkozva visszautasító Robert Lowell is attól, hogy közéleti álláspontját versekben, versek sorozatában is kifejezze, noha népszerűsége, felolvasó estjeinek politikai hangulata magatartásának közéleti momentumait is magába öleli. A helyzet persze nem egyszerű: a tehetségének határait, sajátos termékenységi zónáit belátó költő az adott esetben jobban szolgálhatja az ügyet költészetén kívüli lépésekkel (melyekben benne van költészetének súlya is), mint költői alkotáskörének nyers, erőltetett transzponálásával. Ehhez az utóbbihoz ugyanis nem elég a költő szándéka: kell hozzá egy olyan társadalmi-művészeti közeg is, amely az ilyen típusú alkotás művészi spontaneitását lehetővé teszi. Az ilyen közeg már kialakulóban van, s vele párhuzamosan alakul, fejlődik az amerikai költészet közéleti vénája is. Az a tény, hogy a fiatal, radikalizálódó értelmiség mind természetesebbnek tartja, sőt el is várja, hogy a költők a költészet nyelvén beszéljenek vele fontosnak tartott közéleti kérdésekről, megkönnyíti azt, hogy az ettől elütő költészeti hagyományban felnőtt költők hangot váltsanak anélkül, hogy közben hangjuk „mutálni” kezdene. S az ilyen fejlődésre sok példa van. Különösen jellemző a Robert Bly-féle vállalkozás, a Sixties Press köré csoportosuló költők működése. A Times Literary Supplement vezércikkben foglalkozik ezzel a csoportosulással, s megállapítja róla, hogy magas színvonalon művel politikai költészetet. „Az olyan költemények, mint James Wright *Eisenhower 1959-es látogatása Francónál*, vagy Bly saját *A munkásosztály helyzete 1960-ban* című költeménye megmutatja, hogyan lehet a közéleti témát megközelíteni anélkül, hogy szükségszerű módon elveszítenék a személyes képzelőerő rezonanciáját, vagy hogy a sivár állítások és a jellegtelenül ironikus gesztikulálás területére tévednének. . .”⁷

A Sixties Press eddig legnagyobb visszhangot kiváltó kiadványa egy olyan idézetekből és versekből összeállított kötet, mely az American Writers Against the Vietnam War (Amerikai írók a vietnami háború ellen) nevű mozgalom keretében tartott előadóestek anyagának tipikus darabjait tartalmazza, s egyben forгатókönyvként is szolgál további előadóestek számára.⁸

A Bly és Ray által szerkesztett kötet, melyben Bly, Creeley, Wright, Kinnell, Stafford, Ray, Hitchcock és Simpson versei jelentek meg, a Times Literary Supplement szerint jó példa arra, hogy nincs szükségszerű ellentmondás a jó politika és a jó költészet között.⁹ Részletesen foglalkozik a kötetrel Serge Fauchereau a Temps Modernes-ben. A költeményekről elmondja, hogy köztük „kevés olyan akad, ami szertelen; szinte valamennyi keserű, vagy fagyosan kegyetlen. A helyes politikáról vallva a költők nem tagadják meg a jó költészetet. A legjobb költemények azok, amelyekben mélyen kifejeződik a költő

⁷ The Times Literary Supplement. 1966. május 12. 407.

⁸ ROBERT BLY és DAVID RAY (szerk.): A Poetry Reading Against the Vietnam War. Sixties Press, New York, 1966.

⁹ The Times Literary Supplement, i. h.

személyisége és sajátos művészete.”¹⁰ Fauchereau Louis Simpson *American Dreams* (Amerikai álmok) című versét tartja a kötet legsikerültebb darabjának. A Times Literary Supplement is ebben a versben látja a költőiség és a közéleti tartalom egységének legmagasabb művészi fokon történő tolmácsolását.

Az elkötelezettség és a mai amerikai költészet formai vonásai közötti összefüggés érdekes problémáira vet fényt a Times Literary Supplement 1965-ös amerikai különszáma.¹¹ Paris Leary és Robert Kelly *A Controversy of Poets* (Költők vitája) című kötetéről írva a cikkíró megállapítja, hogy a Charles Olson köré csoportosuló „lázadók” (Creeley, Robert Duncan, Louis Zukofsky, Gary Snyder, Larry Eigner és Ron Loewinsohn) költészete egy újfajta formalizmus jegyében fogant. „Az akadémikus vagy tradicionalista költők sokkal több tanújelét adják műveikben társadalmi vagy politikai érdeklődésüknek, illetve elkötelezettségüknek, valamint annak, hogy képesek megmerülni a körülöttük fodrozó világban, mint ezek a lázadók.”¹² A formaújító „lázadók” költészete „inkább megjelenítő, mint értékelő”. A cikk további megállapításai közül lényeges az, amely hangsúlyozza, hogy noha majdnem öncélúan, ezek a költők élő nyelvnek tekintik az angol nyelvet, s mint ilyet teszik költészetük nyelvévé. Ami e stílus ideges szaggatottságát, szabadosságát (az Olson által propagált „projective vers” ritmusa „a lélegzetvétel ritmusa”),¹³ a diszparát képek és fogalmak asszociatív szerkesztését illeti, a cikkíró attól tart, hogy ez a forma talán túlságosan könnyű, mindenki által elsajátítható, illetve hogy megoldásai egy sereg más egyenértékű megoldással helyettesíthetők. Ennek a pótolhatóságnak vagy helyettesíthetőségnek különösen nagy fontosságot tulajdonít, és ezt a jelenséget az amerikai életforma bizonyos szembetűnő jellegzetességeivel magyarázza: „Amerika az élményszerzés nagyobb területét nyújtja a költőnek, mint Európa — a szó betű szerinti fizikai értelmében nagyobb területet, nagyobb mozgáslehetőséget ad neki, de e területen belül nagyobb lehetősége van mindannak, ami mással is fölcserélhető, s kevesebb annak, ami egyszeri. Az ember megy-megy a kontinenst átszelő hatalmas országban, s mindenütt ugyanolyan elemeket talál ugyanolyan minta szerint elrendezve; állandóan a fölcserélhetőség jeleivel találkozok (a föld olcsó, a munkaerő drága, a határterületi földeken tüstént felburjánzik a vadon, a városoknak nincs centrumuk, mindenütt meglepetésszerű hirtelenséggel épületeket emelnek, vagy lebontanak, a hosszú autópályák közben feltűnő hívogató Howard Johnson-féle autósátrák álombeli módon hasonlít a következőre), olyannyira, hogy bizonyos értelemben az amerikai költő olyan álomban él, melyben a változatosság hatalmas kiterjedésű felületi benyomása mögött nagyon kisszámú, konokul ismétlődő motívum rejlik.”¹⁴ A cikkíró, érthető módon, mindezt egyszerűen a társadalmi és gazdasági élet racionalizálásával hozza összefüggésbe, minthogy a racionalizálás helyettesíthetőséget, kicsérélhetőséget implikál, és végez a személyek és helyek egyszeri mivoltának szentségével.

¹⁰ Les Temps Modernes. 1966. augusztus, 380.

¹¹ The Times Literary Supplement. „Sounding the Sixties 4: The USA”. 1965. november 25. Beszámol róla Kenyeres Zoltán: „A Times Literary Supplement a mai angol és amerikai irodalomról.” Nagyvilág, 1967. 1. sz. 110–116.

¹² The Times Literary Supplement. „Sounding the Sixties 4: The USA”. 1070.

¹³ CHARLES OLSON: Projective Verse. Poetry New York, No. 3. (1950.) 13–22. A cikk teljes szövege megjelent DONALD M. ALLEN (szerk.) The New American Poetry c. gyűjteményében. (Grove Press, New York, 1960. 386–397.)

¹⁴ The Times Literary Supplement. „Sounding the Sixties 4: The USA.” I. h.

A probléma lényege az elidegenedés vonásaival, formájával visszatükrözött társadalmi, erkölcsi, pszichológiai stb. elidegenedés, és művészi értelme, érdeme a nem is nagyon rejtetten kifejeződő sóvárgás a valóban ésszerű ésszerűsítés, az embercentrikus fejlődés formái és lehetőségei után. A humanizálásnak és az optimalizálásnak a szocialista társadalomban is eleven ellentmondása az amerikai életben a lehető leggyakorlatiabbban jelenik meg egymást kizáró tényezők ellentétéként. A kisebb közösségeket érintő, többé-kevésbé felszínes módon „humanizáló” tendenciák (a vallásosság, a sztereotip érzelmi kapcsolatok, az álszent vagy nagyon is pragmatikus erkölcs- és illemtudex) éppúgy a kapitalista optimalizálás hatása alatt deformálódnak, mint maguk a lelkek a kapitalizmus érzelmi, erkölcsi, hangulati tömegbázisát céltudatosan építő, az érzelmi kapcsolatok pótlékformáit kitermelő és a kapitalizmus modern mítoszait meggyökereztető sajtó, rádió, televízió, film, sport és tömegjáték (beleértve a provinciális, helyi politika izgalmas fordulóit is) egységes, változatos, széles és állandó nyomása alatt. Minderre még inkább érvényes az, hogy „a változatosság hatalmas kiterjedésű felületi benyomása mögött nagyon kis-számú, konokul ismétlődő motívum rejlik”. Lényeges azonban az is, hogy a „projective” költészet termékei nem megnyugvást, nem idillt fejeznek ki. Éreztetik e mechanikus álomvilág mesterkéltségét, mozaikszerűségét, törekenységét. Ennek a költészetnek a legjobb termékei az ebből az anyagból kiszűrt stílus paródiái is, mintha törekvésük az elidegenedés elidegenítése lenne, a gyötrődés vagy a gúny fintora erre a lélektelenül „racionalizált” világra. Érvényes, eleven pesszimizmus is buzog ezekben a művekben, hiszen a megoldás egyáltalán nem kézenfekvő; a kiúttalanság ugyan nem tart majd örökké, de egyelőre tartós állapotnak ígérkezik. Bizonyos, hogy e költők egyoldalúsága valóságos egyoldalúság. Vérteli költőkről lévén szó, egyoldalúságuknak nemcsak komikus, hanem tragikus lehetőségei is valóságos lehetőségek. Egyoldalúságuk legjobb esetben a drámai hősök jellegzetes egyoldalúsága. Nemcsak azt jelenti, hogy az adott helyzetben ki-ki mint jellem nem lépheti át saját árnyékát, hanem azt is, hogy a szituáció egyoldalúságát a művészi megközelítés egyszempontúsága (leszűkítése, egyoldalúsága) ki is emeli, tipizálja, vagy groteszkuságát érzékeltetve *ad absurdum* viszi. Az ilyen magatartás művészi kockázata nehezen vethető össze azzal a művészi kockázattal, amelyről a közéleti költészettől ódzkodó költők és kritikusok szólnak. A veszély mindkét esetben az üres formalizmus. El látszólag csak formalista kísérlet esetében maguknak a műformáknak a hitványsága, üressége, kiéltsége, — valóságos formalizmusa — az igazi buktató (szemben a mégoly technikainak tetsző formavilág poszszibilis erényével, az ember alkotó erejét, teremtő kedvét új módon reveláló, a körülményeken erőt vevő lendületével); a közéletiség kritériumaival birkózó költői törekvések esetében pedig a fogalmi és képi elemek rendjének trivialitása, *formalizmusa* kompromittálhatja a legfeneklebb eszmevilágot vagy éppen-séggel a költészet közéleti típusát.

A „lázadó” költők költészetének egyik erénye, hogy ereje teljén érződik benne, tipizáltan és kiemelten, az a folyamat, melyben az amerikai angol nyelv mind nyilvánvalóbban eltávolodik az angliaitól, illetve a mai amerikai a korábbi amerikaiaktól. Ez az idegesen vibráló, irritáló, diszparát ellentétek egymásra utalásától feszülő, feszengő stílus, — ez a lejtésében a „lélegzetvétel” (de jószerevével inkább a lihegés) ütemére mért szabadvers-típus, melyben már természetes íz és nem modorosság az amerikai reklámok harsányságát túlarsógó harsányság, az üzleti szövegek grafikai nyelvét utánzó-parodizáló tipográfiai

megoldások, a kakofonikus és nevetséges rövidítések, jelek, számjegyek halmozása, egyre inkább az amerikai költészet olyasféle nemzeti formájává válik, mint teszem azt, nálunk egykor az a forma, amelyet a petőfieskedők herdáltak el. Ma még azonban ereje s erénye ennek a formának az is, hogy nem nehéz belőle kihallani az amerikai beszéd intonációját, tempóját, ízét, zenéjét, szótárakban, nyelvtanokban, idiómagyűjteményekben soha fel nem térképezhető, jóformán csak változásában, illanásában érzékelhető szólásformáinak tisztultabb formáját, újjáteremtett alakzatait. Mindez azonban szintén csak műforma, s mint ilyen különböző tökélyrel művelhető. E csiszolt minőségében, fejlődésének mai fokán már egyoldalúságra se készítené, s a legifjabb költő nemzedék számára már ez is tradicionális forma. Ha a Times Literary Supplement cikkírójának feltételezését elfogadjuk, talán ennek is köszönhető az, hogy például egy igen fiatal költő, az első kötetes Ramon Guthrie ezt a stílus- és kelléktárat a politikai lázadás jegyében tudja alkalmazni. *Nebuchadnezzar and the Breakfast Foods* (Nebukadnécár és a reggeli étek) című, Lyndon B. Johnsonnak ajánlott költeményének első passzusa a TV hirdetésekben ismert szövegekkel kínált zabpehely- és egyéb reggelire való készítmény-márkákra utal, s mintegy a Pop Art költészeti rezonanciája:

Úgy hallottam — bár az ember ritkán
 hihet a vasárnapi iskolán elhangzó verziókban
 (mint Stendhal mondja:
 a vallás mindnyájunkból hazugot csinál ...)
 Mindenesetre én úgy hallottam, hogy
 Jehova elvette az eszét
 s füvet zabált hét esztendőn át. Az én
 eszemet annyiszor vette el Jehova,
 számon se tudom tartani. Merthogy sohasem
 bírtam ki annyi ideig egyfajta reggeli mellett.
 Mostantól *Morcos Morzsot* kosztolok,
 ezt eszem, mert kuponjára igazi
 Buffalo Bill karabély jár (garantáltan
 veszélytelen, persze ülő bikákat kivéve)
 vagy pedig kétszáz dobozfedél-plusz
 tizenegy dollárért
 háromsebességű házi tartóshullámosító,
 amivel én ugyan kinn vagyok a vízből.
 Átváltok hát valami másra: a *Hizi-Zizi*
 igazoltan telítve van túlادagolt
 Ától Zettig jelzésű vitaminokkal ...¹⁵

És így tovább. Nebukadnécárról nemcsak a reggeli étek jutnak az eszébe, hanem a király hatalmas hadserege is. Az pedig nem lehetett el háborúk nélkül. Kegyetlen háborúk voltak azok, de Nebukadnécár még nem vetemedhetett napalm és foszfor alkalmazására mindennek ellen, akiknek és amiknek (Guthrie állatokat is megidéz) az övénél sárgább a bőre, vagy tömpébb az orra, miként a Nagy Fehér Atya, kit a reggeli étek hirdetései közben látni a TV-n, amint

¹⁵ Quixote, Vol. I, No. 4. (1966. február) 7.

sugárzó orcával kebelezi be kiadós texasi reggelijét. Az Utóirat arról szól szellemesen, hogy a vershez mellékelve a neki szánt katonai kitüntetést küldi vissza a költő a Fehér Házba.

A kamaszos, csúfondáros hang, a Charles Olson-féle „*projective vers*” formája, a Pop Art és egyéb kellékek (a biblikus metafora is ide tartozik), a távoli képek egymásra fényképezése, „áttűnése” (s olyan *trouvaille*-ok, mint az ékírásos jeleket jelentő *cuneiforms* szó rimeltetése az egyenruhákat jelentő *uniforms* szóval, miközben emlékeztet arra, hogy a babiloni király hadseregének egyenruháin levő (?) ékírásos jelek megfelelnek a mai amerikai egyenruhák ékalakú rangjelzéseinek) jól szolgálja a mondanivalót. Mindez egyszersmind azt is megmutatja, hogy e formakészletnek, mely a mai amerikai költészetben már meglehetősen közhelyszerű, önmagában nincs pozitív vagy negatív társadalmi tartalmat meghatározó ereje. Megfelelő szándékkal és felkészültséggel invenciózusan használható fel a jó ügy szolgálatában.

A „*projective-vers*” feltalálói és művelői, Charles Olson, Robert Duncan, Denise Levertov, Robert Creeley és Paul Blackburn (a „Black Mountain-költők”, az ilyen nevű College-ról, illetve az 1954 és 1957 között megjelenő *Black Mountain Review*-ről elnevezve) Pound és William Carlos Williams (s némiképp Whitman) örököseinek vallják magukat. A lélegzetre szabott versütem tekintetében követőik a Pollock-féle New York-i festőiskola által ihletett költők, John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara, és a „beat generáció” költői, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Peter Orlovsky, Lawrence Ferlinghetti, Ted Joans és Ray Bremser. Az ötvenes évek közepe táján még „szubjektivisták” (szándékuk szerint a lélek mély képvilágát szürrealista jellegű képekben kivetítő) költők, Robert Bly, William Duffy, Jerome Rothenberg, Robert Kelley, James Wright és Louis Simpson az utóbbi években közeledtek a „*projective vers*” formájához, s mint láttuk, ez utóbbiak az elkötelezettség nyílt, programszerű vállalásától sem riadnak vissza. Ennyiben ma már nem pontos Stepanchev megállapítása, aki az amerikai költők legifjabb generációjáról, Louis Simpson és társait is beleértve, azt állítja, hogy „... nem kötelezték el magukat valamilyen politikai programmal az 1930-as évek modorában”.¹⁶ Elkötelezettségük fokán és mértékén természetesen lehet vitatkozni, de kétségtelen, hogy a politikai kiállás és a költészeti cél közötti merev ellentét feltételezése hovatovább már inkább csak némely kritikus, mint a gyakorló költők ügye.

Ha indirekt módon is, az újabb amerikai regény elkötelezettségének kérdésével foglalkozik Marcus Klein öt író, Saul Bellow, Ralph Ellison, James Baldwin, Wright Morris és Bernard Malamud írásművészetéről írt elmélyült tanulmányában.¹⁷ Klein szerint az „elidegenedés” regényművészeti periódusa már lejárt, s az új periódust nem az elkötelezettség, hanem az „alkalmazkodás” (*accomodation*) jellemzi. Ez azonban nem opportunisták egyezkedését jelent, hanem a helyzet felismerésén alapuló céltudatos alkalmazkodást, s ehhez képest az „elkötelezettség” és „elkötelezetlenség” egyidejű vállalását. Klein a regények főhőseinek fejlődésmenetéből vonja le ezt a tanulságot: „A hős az Én szabadságával indul, s rájön, hogy el van szigetelve. A hős a közösséget választja — faji kötelezettségeket vállal magára, vagy kinyilvánítja patriotizmusát,

¹⁶ STEPHEN STEPANCHEV: *American Poetry Since 1945*. Harper.

¹⁷ MARCUS KLEIN: *After Alienation: American Novels in Mid-Century*. Meridian Books, Cleveland & New York, 1965.

vagy szeretkezik, s így rájön, hogy elvesztette önmagával való azonosságát, s kalandjai ismét előlről kezdődnek.”¹⁸ Nem nehéz belátni, milyen általános, sőt semmitmondó képlet a közösséghez való visszatérést ekképp értelmező „alkalmazkodás” jegyében megnyilvánuló „elkötelezettség”. (Klein szerint „akár elfogadja, akár ellenzi valaki az »alkalmazkodást«, az »alkalmazkodás« társadalmi elkötelezettséget jelent.”¹⁹ A probléma mégis valós, mert épp egy ilyen homályos vagy nem a lényeges dolgokra összpontosított „elkötelezettség” (azaz inkább „alkalmazkodás”) jellemzi a tárgyalt írók munkásságát. A legnyilvánvalóbb az eltérés a lázadás olyan heves és önemésztő formáitól, mint amilyenek Norman Mailer regényeiben, s még inkább dühödt, elkeseredett hangú, gyakran igen pozitív tendenciájú publicisztikájában figyelhetők meg. Noha motívumaik között fontos közösségi ügyek is voltak, Mailer lázadásai Klein szerint végül is személyes jellegű, privát jelentőségű hőzöngéssé fajultak. „Mailer nincs egyedül. Vannak olyan regényírók, mint William Burroughs és Alexander Trocchi, Jack Kerouac és John Clellon Holmes, akiknek közéleti lázadásairól kiderül, hogy szintén magánügyek.”²⁰

A probléma leginkább két néger író, Ralph Waldo Ellison és James Baldwin munkásságával világítható meg. Lényegét Baldwin e sokat idézett szavai mutatják: „Vissza akartam tartani magamat attól, hogy pusztán csak néger legyek; avagy még inkább attól, hogy pusztán csak néger író legyek.”²¹ Ez az igény jogos és érthető, s megvalósítása állandó küzdelembe kerül, hiszen a néger író nemcsak a saját élményvilága, objektív helyzete, a néger egyenjogúság ügyének krízise, hanem az olvasók, kiadók várakozása, az amerikai irodalmi élet és irodalomtudat is arra készíti, hogy maradjon meg csak néger írónak, azaz némiképp egzotikumnak, vagy legalábbis eleve, biológiai adottságaitól fogva „elkötelezettnek”. Kitörni ebből a „skatulyából” nem könnyű. Nem könnyű már csak azért sem, mert nemcsak a négerség, hanem az elkötelezettség fogalma is beskatulyázásra vezet az adott irodalmi légkörben. S nem is csak a tiszta esztetizálás értelmében. Baldwin maga világítja meg a helyzet groteszkuságát, a valóság és az irodalmi élet közötti feszültség politikai forrását, amikor kijelenti, hogy „Az ún. tiltakozás-regény — távol attól, hogy zavaró hatása lenne —, elfogadott és megnyugtató aspektusa az amerikai színtérnek”. S ezt az állítását mindjárt példával is illusztrálja: „Egy amerikai liberális egyszer azt mondta nekem, hogy mindaddig, amíg ilyen könyveket kiadnak, minden a legnagyobb rendben van.”²² A néger író közönsége pedig éppen az ilyen felfogású fehér és néger liberálisokból tevődik össze. Baldwin Richard Wright *Native Son*-jával kapcsolatban jegyzi meg, hogy még e nagy erejű, meg-rázó, színvallásra kényszerítő könyv hatása is deformálódhatott ebben a közegben: „Az amerikaiaknak sajnos megvan az a különös képessége, hogy minden keserű igazságot vegyileg alakítsanak át ártalmatlan, pikáns ízű csemegévé, s hogy morális ellentmondásaikat, vagy az ilyen ellentmondások nyilvános vitáját olyasféle büszke kitüntetéssé változtassák át, mint amelyet csatamezőn vég-

¹⁸ I. m. 30.

¹⁹ I. m. 26.

²⁰ I. m. 28.

²¹ JAMES BALDWIN: *Nobody Knows My Name*. Dell, New York, 1963. 17. (Első kiadás: 1961.)

²² JAMES BALDWIN: *Notes of a Native Son*. Bantam Books, New York, 1964. 14. (Első kiadás: 1955.)

hezvitt hőstettekért osztogatnak.”²³ A maga módján Baldwin is, Ellison is, más is túlteszi magát ezen a dilemmán. Túlteszik magukat rajta az olyan harcos néger költők is, mint a New York-i Umbra elnevezésű csoportosuláshoz tartozó Charles Patterson, Calvin Hernton és Rolland Snellings: „A néger költők mind kevésbé törődnek azzal, tetszenek-e vagy nem a fehér közönségnek, s mind inkább arra törekszenek, hogy az igazat mondják, ha tetszik, ha nem. Inzultálják is a fehér olvasót, hogy kizökkentsék a faji kapcsolatokról kialakult prekoncepcióiból, s nem kímélik az olyan fehér liberális érzelmeit sem, aki nagyra van azzal, hogy az általa adott partikon egy-két néger is megjelenik”.²⁴ Igaz, ugyanakkor rájuk is vonatkozik az, amit Stepanchev a legtehetségesebb és legnevesebb néger költőről, LeRoi Jones-ról állít, vagyis hogy ő sem nevezhető a szó szoros értelmében elkötelezett költőnek, mert „... túl sok van benne a hüvös *hipster*ből ahhoz, hogy bármilyen jelszóban vagy programban bízni tudjon, jóllehet általánosságban a liberalizmussal szimpatizál.”²⁵

A néger író dilemmáját egyszerűbben fogalmazza meg Melvin Maddocks, a *Christian Science Monitor* könyvrovatának vezetője. Szerinte ez abban áll, hogy a néger írónak azt kell eldöntenie, vajon művészetét privát kifejezésformának, vagy a polgárjogokért folyó harc fegyverének tekinti. „Míg Baldwin, úgy látszik, elfogadja a művészt és a polemizáló szerepeit mint alternatívákat, s boldogtalanul utazgat ide-oda közöttük, Ellison egyszerűen elutasítja magától a vagy-vagy játékot. Az ő gordiusi megoldása: »Nem ismerek el dichotómiát művészet és tiltakozás között«”.²⁶ Az „alkalmazkodás” a regényírói gyakorlatban rendszerint a realista atmoszférateremtésre, megjelenítésre korlátozódik, s ezt a szereplők mint magánszemélyek szexuális, mélylélektani motiválású ábrázolása egészíti ki. A faji elemek túlhangsúlyozására alapozott nacionalista öntudat és különállás kifejezésétől sem idegenkednek ezek az írók, s miként fehér pályatársaik műveiben, úgy az övékében is állandó szerephez jutnak a szexualizmus, különösen a homoszexualizmus tényezői. Baldwin és mások szívesen magyarázzák, a szociális okok mellett, a négernek szexuális felsőbbrendűségével, s a fehérek ilyen vonatkozású kisebbségi komplexusával (illetve, ha ezen túltették magukat, büntudatával) a négernek és fehérek személyes viszonyait is átható emocionális feszültséget. A pánszexualizmus és a legkülönbözőbb aberrációk pikantériája szintén „alkalmazkodás”, mégis az a prófétai szenvedély, amellyel például Baldwin képes a „szabad” néger eleve rendelt szenvedéseit felmagasztosítani, érthetővé teszi, miért lehet Klein szerint az „alkalmazkodás” pozitív is. Mindazonáltal veszélyesen szűk ösvényen halad az író. Legutóbb megjelent elbeszéléskötetének címadó novellája, a *Going to Meet the Man* (Találkozás az Emberrel) a négernek tüntetésétől megriadt, négerverő sheriff álmatlan éjszakájáról szól. A sheriff végül egy gyermekkorban látott négerlincselés szadista részleteit felidézve kelt magában elegendő dühöt és vágyat, hogy feleségét kielégítse. S noha az elbeszélés mesteri, alighanem igaza van Joseph Featherstonnak, aki szerint „úgy látszik, mintha ez az egész faji hűhó abból fakadna, hogy a fehér ember képtelen arra, hogy fölgerjedjen. Annyi szenvedés és gyötrelem, oly sok ezer áldozat után a Dél ellen mindössze az a vád kerekedik ki, hogy square.”²⁷ (Mellékes-e, hogy a novella először az

²³ I. m. 24.

²⁴ STEPANCHEV: i. m. 195–196.

²⁵ I. m. 196.

²⁶ Christian Science Monitor, 1966, február 15. 9.

²⁷ The New Republic. Vol. 153, No. 22. (1965. november 27.) 35.

exkluzív, címében is sznobizmust hirdető új színes magazin, a *Status* első, 1965. októberi számában jelent meg?)

Az amerikai regény sorsa általában is aggasztja a kritikusokat. Louis D. Rubin, Jr. esszéjének címe egyenesen az amerikai regény halálára utal.²⁸ A magánéleti és metafizikai jelleg, az öncélú szexualizmus ábrázolásába merülés veszedelmeire hívják fel a figyelmet William Burroughs *best seller* műveivel kapcsolatban David Lodge és Richard Kostelanetz.²⁹ Gerald Green pedig a harmincas évek társadalomfestő regényeinek vonulatát rehabilitálja a csak belső, lelki problémákkal foglalkozó irodalom ellenében. Green tanulmánya mellesleg azt is érzékelteti, hogy a társadalmi és a riportregény nem feltétlenül radikális tendenciát képvisel.³⁰ Csak nagyon áttételesen van jelen az irányzatosság abban a riportregényben is, amely az utóbbi évek egyik legnagyobb könyvsikere s a magazinok „legvitatottabb” alkotása volt: Truman Capote *In Cold Blood* (Hidegvérrel) című, egy farmercsalád meggyilkolásával kapcsolatos tényeket és vallomásokat közlő művében. Mondanivalóját Rebecca West próbálta megfogalmazni, s ő az amerikai élet elviselhetetlenségének tanújelét látja benne. A társadalom értékskálája ugyanis olyan az Egyesült Államokban (s West szerint ebben az irodalom is ludas lehet), hogy a gyilkos úgy érzi, rettenetet keltő tetteivel kiemelkedhet a szürkéségből.

A gyilkos felmagasztosulhat önmaga előtt abban a tudatban, hogy „... a hitük szerint cselekedni féltő gyengék közösségében egyike az erős és logikus keveseknek”.³¹

Az amerikai próza elkötelezettségét a veterán radikális kritikus, Maxwell Geismar méri a legszigorúbb mértékkel. *American Literature and the Cold War* (Az amerikai irodalom és a hidegháború) című írásában, mely a Columbia-egyetemen 1965. szeptemberben tartott szocialista tudóskonferencián elhangzott előadásának szövege, könnyűnek találja és elmarasztalja a könyv-siker lázadókat. Norman Mailer *An American Dream*, Saul Bellow *Herzog*, Mary McCarthy *The Group*, Philip Roth *Letting Go* című regényeire s J. D. Salinger *Glass-család*jára utalva állapítja meg, hogy az amerikai irodalom beszűkítő, mellékes problémákra korlátozó tendenciáinak gyökere a kommunistaellenesség paranoiája. Az eredmény az a fajta rebellis konformizmus, melynek hű istápolói az olyan neves kritikusok, mint Lionel Trilling, John Aldridge, Leslie Fiedler, Alfred Kazin, és Granville Hicks. „Az olyan magazinok, mint a *Commentary*, *Dissent*, a *Partisan Review* és európai prototípusuk, az *Encounter*, alapvető ítéleteiket tekintve mind egyformák, legfeljebb a részletekben különböznek némiképp. Norman Podhoretz vitatkozik Irving Howe-val, aki vitatkozik Lionel Trillinggel, de mind ugyanazon a kereten belül. S ez a keret alapján véve a fanatikus antikommunizmus, lényegében az amerikai liberalizmus veszett ügye...”³² Geismar az olyan divatos szerzőket, mint Updike és

²⁸ LOUIS D. RUBIN, JR.: *The Union Death of the Novel*.

²⁹ DAVID LODGE: *Objections to William Burroughs*. *Critical Quarterly*, Vol. 8, No. 3. (Autumn 1966). 203–212.

RICHARD KOSTELANETZ: *From Nightmare to Serendipity: Retrospective Look at William Burroughs*. *Twentieth Century Literature*, 1965. október. 123–130.

³⁰ GERALD GREEN: *Back to Bigger*. *The Kenyon Review*, Vol. XXVIII. No. 4. (1966. szeptember). 521–539.

³¹ REBECCA WEST: *A Grave and Reverend Book*. *Harper's Magazine*, 1966. február. 114. (Részlet a regényből: *Nagyvilág*, 1967. 5. sz.)

³² *American Dialogue*, Vol. 3, No. 1. (1966. március–április) 5.

John Cheever, az „Establishment díszeként” említi, s úgy látja, hogy valódi tehetség és radikális tartalom csak a texasi John Howard Griffin, a massachusettsi Truman Nelson és a Párizsban élő amerikai néger író, James Jones műveiben található. Ezzel szemben még Miller *A bukás után* című drámájában is az olyan narcizmusában kéjelgő, éretlenül önsajnáló „hős” lép elénk, mint Bellow *Herzog*-jában, vagy Mailer *An American Dream*-jében.

Geismar végletes ítélkezésének végső alapja a nagy irodalom jogos igénye. Ez azonban nem feledtetheti, hogy „alkalmazkodásuk” ellenére, a divatos írók is groteszk, elidegenedett, szeretetellenes világnak mutatják be az amerikai életet, melyben minden elfordulásra, menekülésre, a kicsinyességből alkotott kötelékek széttépésére serkenti azokat, akikben a jobbnak, szebbnek vágya, lehetőségére csirázik. Visszatérő téma a (hiábavaló) menekülés, mint Updike *Rabbit*, *Run* című regényében, vagy az „eltűnés” vágya, mely egyik alapmotívuma a fantasztikus technikai történeteknek, s Reuel Denney szerint megfelel „a társadalomból való eltűnés amerikai fantáziájának”.³³ E regények atmoszférája a dollár- és sikerhajszba, a hipokritaság, a konformizmus, és a tárgyilagos kegyetlenség kultusza ellen irányul, rendszerint még olyankor is, amikor látszólag csak nagyon elvont szinten, a végső kérdések szintjén s csupán az elszigetelt egyén belső problémájaként merülnek fel az emberi sorssal kapcsolatos kérdések. Pierre Brodin a mai amerikai regényről szóló könyvében „metafizikainak” nevezi az amerikai irodalomnak ezt a vonását, mellyel együtt jár a konkrét társadalmi kérdésektől és a nagyobb távlatú társadalomábrázolástól való tartózkodás. Brodin szerint mindebben alighanem része van annak is, hogy az amerikai regényíró nem képezi szerves részét egy intellektuális elitnek, illetve nem tekinthető intellektuális vezetőnek.³⁴ Holott még magának az értelmiségnek is meglehetősen visszás a helyzete az amerikai társadalomban: „Az amerikaiak szemében az »értelmiségiben« mindig van valami erőtlen, dekadens.”³⁵ S minthogy az amerikai író függvénye az ilyen mítoszoknak is, hol a regény hőse, hol maga az író (például Mailer) lesz igazi amerikai „kemény fiú”.

*

Az elkötelezettség, mint láttuk, bonyolult problémákat vet fel az egyszerű, egyértelmű állásfoglalás iránt allergiássá tett, igazi és áldilemmák által választásra vagy habozásra kényszerülő amerikai írói társadalomnak. Az adott közönség és az író közötti kölcsönhatás szintén fontos tényezője a politikailag közömbös és a politikailag elkötelezett irodalom pólusai közötti mozgásnak. Az irodalmi életen kívül megindult mozgalmak, a társadalomtörténeti és politikai események és szükségletek máris mérhető változást idéztek elő az amerikai irodalom arculatában. Egyes rétegek, különösen az értelmiség politikai tájékozottságának és radikalizálódásának növekedése, irodalmi ízlésének ezzel párhuzamos fejlődése elősegíti az elkötelezettség-ellenes esztétikai mítoszok leküzdését vagy ignorálását. Nem egyértelmű ez a folyamat, s ennek nemcsak

³³ REUEL DENNEY: *The Astonished Muse: Popular Culture in America*. Grosset Dunlap, New York, 1964. 196. (Első kiadás: 1957.)

³⁴ PIERRE BRODIN: *Présences contemporaines: Écrivains américains d'aujourd'hui*. Nouvelles Éditions Debrasse, Paris, 1964. 14.

³⁵ PETER SHAW: *The Tough Guy Intellectual*. *Critical Quarterly*, Vol. 8, No. 1. (Spring 1966) 16.

a tényleges alkotói problémákban rejlik az oka, hanem abban is, hogy maguk a társadalmi, politikai mozgalmak is ellentmondásosak és megosztottak. Mind a vietnami háború elleni tiltakozás, mind a polgárjogi mozgalom esetében visszaesésnek is tanúi lehetünk. Mégis tény, hogy az utóbbi években a társadalmi, politikai mozgás felszabadító erőként hatott az amerikai irodalom egy részére. E frisskeletű s ma még nem eléggé konszolidálódott tendenciák egyik következménye az amerikai irodalmi élet bensőségebbé válása. Elmélyültek a kapcsolatok az író társadalom és az értelmiség kevésbé bohém részlegei között, s miközben érdeklődnek a törekvések az iránt, hogy a haladó értelmiség intellektuális vezetőréteggé szerveződjék, az írók felelőssége és felelősségérzete is növekszik. Ez ma elsősorban publicisztikai szereplésükben tükröződik. A gondok ilyenén vállalása talán szintén feltétele, előkészítő fázisa annak, hogy a társadalmi haladás vonzásában valóban nagyigényű és széles távlatú művek szülessenek.

Elkötelezettség, írásművészet és pártosság a mai francia irodalomban

A XIX. század francia irodalmának szülötte a l'art pour l'art teóriája és gyakorlata, de ugyanez az irodalom nyújtja az irányzatosság, az „elkötelezett” magatartás legszebb példáit is. A forradalmak polgári kisajátítása és az utilitarizmus miatt érzett kiábrándultság Gautier tolla alá keserű szavakat ad: semmi, ami hasznos, nem lehet szép... E megállapításból következik az a művészi magatartás, amely hátat fordít a jelen társadalmi mozgásának, és csak a múltra és az örökkévalóságra figyelve az örök művészet termékeit „mintázza, csiszolja, faragja”. Ám a francia polgári fejlődés „klasszikus” volta miatt, a demokratikus hagyományok megőrzése következtében a XIX. században és a XX. század első felében a legjelentősebb alkotókra éppen az ezzel ellentétes — citoyen — magatartás volt a jellemző. Sőt a forradalmak idején a l'art pour l'art-hoz közeli művészek közül is sokan átállnak: van-e 48 és 52 között a múltbafordulásnak és a l'art pour l'art-nak keményebb bírálója, mint Baudelaire, aki pedig később Gautier-nek ajánlja *A romlás virágait?* Vagy gondoljunk Verlaine példájára, aki a Kommün mellé állt. Az aktív humanista demokratikus elkötelezettségnek a francia irodalmon túlmutató egyetemes szimbólumává vált Victor Hugo, Emile Zola, Anatole France és Romain Rolland. Annak ellenére, hogy sem magatartásuk, sem írói működésük nem mentes tévedésektől, illúzióktól, fellépéseik erkölcsi ereje, bátorsága példamutató. Humanizmusuk következetességét, aktivitását, eredményességét annak köszönhetik, hogy cselekedeteik találkoztak vagy egybeestek a munkásosztály céljaival, működésük érintkezett a szocializmus előbb utópikus elméletével, majd később megvalósulásának egyre konkrétabb formáival. Magányosságuk, pártfelettségük azonban illúziót is szült: egyesek úgy vélhették, hogy a nagy Író, a Próféta önmaga is megtalálja a „kivezető utat”, s a társadalom reális mozgásától függetlenül az Igazság meglátója és kimondója lesz.

Az illúziókat maga a történelem cáfolta meg. A népfrontmozgalom lendületében, az Ellenállás harcában a Francia Kommunista Párt mellett volt a francia irodalom színe-java — különböző időszakokban — Gide-től, Gionótól Mauriacon, Bernanoson, Malraux-n, Paulhanon keresztül Guéhennoig, Dabit-ig, Camus-ig és Sartre-ig, Saint-John Perse-től Emmanuelig, Eluard-ig és Aragonig. Egyesek útítársként, mások egyenesen párttagként. A történelem ellentmondásossága miatt a szövetségesek nagyobbik hányada csak ideig-óráig tartó útítársként bizonyult, s a felszabadulás után pályájuk eltávolodott a munkásosztály pártjának útjától. Az eltávolodásnak csak egyik oka volt a dogmatizmus és a szocialista realizmus szűkös értelmezése a kommunisták részéről, a másik, sokkal mélyebben fekvő ok abban gyökeredzett, hogy az általános

humanista és morális elkötelezettség, amely a 30-as évek és az Ellenállás irodalmának sajátja, nem volt elegendő a társadalom és az irodalom elé tornyosuló bonyolult feladatok megoldására még útitárs szinten sem.

Annak ellenére, hogy az ellenálló baloldali írók egy része magányba vonult, az irodalmi közélettől távol (Reverdy, Saint-John Perse, Guéhenno) az irodalom politikai töltése nem csökkent, hanem inkább erősödött. Egyesek szinte meg is szűntek az irodalom számára létezni (Malraux, majd egyre inkább Mauriac), mások irodalmi működésükkel párhuzamosan politikai véleményüknek is állandóan hangot adtak (Camus, Sartre). Az irodalmi életben szinte kivétel nélkül mindenki politizált. Camus meg is jegyzi: „A bennünket megelőző művészek legfeljebb saját tehetségük iránt viseltettek kétséggel. A mai művészek művészetük szükségességét vonják kétségbe, azaz saját létüket. Racine 1954-ben elnézést kérte azért, mert a *Bérénice*-t írta meg, ahelyett, hogy a nantes-i ediktum védelmében küzdene.”¹ Az irodalom a közvetlen napi politika szintjén is tükrözte az indokínai majd az algériai háborút, a világot hatalmába kerítő hidegháborús hangulatot, a IV. köztársaság létbizonytalanságát, a francia baloldali erők megosztottságát. Az irodalom a politikai helyzetből kiutat keresett, tiltakozott, leleplezett, manifesztumokat szerkesztett és írt alá, vagy egy-egy párt mellett, vagy azon kívül egy-egy sajátos árnyalatú folyóirat, napilap, értelmiségi klub keretében. Ekkor született Sartre elkötelezettség-elmélete.

Az elkötelezett irodalom

Sartre közvetlenül a felszabadulás után hirdeti meg az irodalom elkötelezettségének eszméjét.² Elmélete tudatosan is kötődik a francia irodalom citoyen-íróihoz, Voltaire-hez, Zolához és a *Voyage au Congo* Gide-jéhez, s szembeszáll a Flaubert és a Goncourt-ok nevével fémjelzett „impassibilité”-val. Minden író saját kora határoz meg, elkötelezett író azonban csak az, aki tudatosan is vállalja korát, tehát műve a jelenhez szól, politikailag és társadalmilag aktuális. Az irodalom kommunikáció, másokért és másokkal együtt realizálódik, nem dísz és nem propaganda, hanem felhívás az olvasóhoz: háborodjék fel az irodalomban leleplezett elnyomás, igazságtalanság olvastán és tegyen meg mindent megszüntetésére. Az írás tehát hatalom, de ugyanakkor igen nagy felelősség is: az írónak mindig állást kell foglalnia, fel kell emelnie szavát, mert a hallgatás is állásfoglalás. Sartre tanulmányai rendkívül pozitívan értékelhetők azokkal az esztétikákkal szemben, amelyek az íróat az emberi „kavargás fölé” emelik, örök emberi kérdések boncolgatására vagy műveskedésre készítetik, vagy amelyek az irodalmat kizárólagosan az álomból vezetik le. Nagyon jelentős az is, hogy a kommunikáció szerepét, lehetőségét, sőt szükségességét hangsúlyozza. Bár elméletét valószínűleg az Ellenállás gyakorlatából meríti, abból az időből, amikor minden leírt szó lényegében politikai tétben realizálódott, mégis ennek elméleti általánosítása Sartre-nál romantikus és egyoldalú irodalomszemléletet, egyik marxista kritikusa szerint esztétikai balosságot eredményezett.³ Ez azt jelenti, hogy a szónak, az

¹ CAMUS: *L'artiste et son temps*, idézi J. CL. BRISVILLE: Camus, Paris, 1959. 244.

² J. P. SARTRE: *Présentation de Temps Modernes, Qu'est-ce que la littérature?* in: *Situations II.* magyarul részletek KÖPECZI BÉLA: Az egzisztencializmus. Bp. 1965.

³ CHR. GLUCKSMANN: *Sartre et le gauchisme esthétique. La Nouvelle Critique*, 1966 N° 173–174 sz. 167–198.

irodalomnak közvetlen forradalmi, mozgósító szerepet tulajdonít, túlbecsüli az irodalom politikai hatékonyságát, ugyanakkor lebecsüli az emberek tudatát és cselekvését meghatározó gazdasági és társadalmi rugókat. Ez az elmélet nincs messze a romantikus vátesz-elmélettől, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy az elkötelezettség elméletének kidolgozása egybeesik Sartre-nak azzal az illuzórikus törekvésével, hogy mind a burzsoáziával, mind a Szovjetunióval és a kommunista pártokkal szembenálló európai szocialista egyesületet hozzon létre, azaz az irodalom elkötelezettsége az írónak a reális társadalmi és politikai erők melletti el nem kötelezettségét jelenti. Elkötelezettsége morális az elnyomás, az önkény, a háború ellen, a béke, a demokrácia, majd később a gyarmatok felszabadítása mellett. Sartre-t becsületes erkölcsi elkötelezettsége végül is konkrétabb társadalmi igazságok felé vezeti: 1952-től elismeri, hogy a kommunisták politikája valóban a munkásosztály és az emberiség érdekét szolgálja, később a marxizmust is — kikötésekkel — elismeri korunk filozófiájának. A történelem reális erőinek felfedezése azonban az irodalom erejébe és szerepébe vetett hitének meggyengülésével járt együtt. A cselekvés más formáit felfedező író nemcsak az irodalom mindenhatóságának illúzióját vetette el, hanem néha pesszimiztikus megjegyzéseiben szinte teljesen tehetetlennek tartja. Az irodalom sem az olvasókat nem változtatja meg, sem az éhínséggel küzdő harmadik világot nem segíti, mert ott kenyérre van szükség és nem könyvre. Az irodalom valódi hatékonysága persze valahol a minden és a semmi között helyezkedik el, legyen akár az elkötelezett magatartás terméke (tanulmány, esszé, felhívás), akár elkötelezett szépirodalmi mű, úgy, mint ahogy a Clarté körének vitáján mondta:⁴ egy bizonyos — nem fogalmi formában adott — rendező értelmet kínál minden olvasó életének, a mai világról és emberről alkotott írói kép segítségével.

Hasonló pesszimiztikus tónusban zárul Albert Camus életműve, akinek elkötelezettsége mindvégig csak morális marad. „Az író nem állhat azok szolgálatában, akik a történelmet csinálják, azok szolgálatában van, akik elszenvedik”⁵ — mondotta a Nobel-díj átvételekor. Ilyen nem történelmi kategóriákban fogalmazott megállapítás ellentmondásos tartalmat ad elkötelezettségének. Egyébként is szerinte csak az író lehet elkötelezett, a mű nem. A műalkotás önmagában tagadja az elnyomást: „Minden műalkotás önmagában tagadja azt a világot, amelyben rabszolgatartó és rabszolga él. A zsarnokok és a rabszolgák undorító társadalma, amelyben vegetálunk, halálát és átszellemülését csak az alkotás szintjén találja meg.”⁶ Ez a reflexió, akár csak az a megjegyzés, hogy „A szépség minden bizonnyal nem csinál forradalmakat. De eljön az a nap, amikor a forradalmaknak szüksége lesz rá”⁷, az elkötelezett irodalom mellett mindig is létező, az utóbbi években ismét felerősödő *l'art pour l'art* tendenciák esztétikai credója lehetne.

Az el nem kötelezettség

Ionesco az *Orrszarvú* ellenére az összes abszurd drámaírók közül a legkevésbé vallja a színház társadalmi hivatását. Az elkötelezettség szerinte „amputálja az embert”, „valóságos katasztrófa”, meghamisítja „lényegi

⁴ *Que peut la littérature?* 1965. 122–123.

⁵ BRISVILLE: i. m. 217.

⁶ I. m. 243.

⁷ uo.

igazságunkat". Támadása fő tüzét Brecht ellen irányítja, aki szerinte „didaktikus, ideológus”, az emberről szegényes képet fest: csak a társadalmi embert mutatja be és a társadalmat is csak az osztályharc vonatkozásában. Sartre-t csak politikai melodramák szerzőjének tartja, s minthogy a politika szerinte elidegeníti az embert, Sartre az elmék valóságos elidegenítője lesz. Ionesco viszont nemcsak a társadalmi embert kívánja bemutatni, hanem kiváltképpen a társadalmonkívüli embert, az általános, az „örök embert”, az örök szorongásokat, nyugtalanságokat. „Az ember alapvető tulajdonsága nem az, hogy citoyen, hanem az, hogy halandó. Amikor a halálról beszélek, mindenki megért. A halál sem nem polgári, sem nem szocialista”.⁸ Természetesen szembenáll a történelemmel, az aktualitással, „ha az ember a saját koráról akar tanúskodni, az azt jelenti, hogy már túlhaladták” — hirdeti *Notes et contre-notes* c. kötetének egyik fejezete címe. „Üzenetet küldeni az embereknek, a világ folyását irányítani szándékozni, vagy megmenteni — ez a vallásalapítók, a moralisták és a politikusok dolga — akik egyébként ezt rosszul végzik. Ezt saját bőrünkön tapasztaljuk. Egy drámaíró megleégszik azzal, hogy darabokat ír. . .”⁹ — hangoztatja egyik cikkében. Orson Welles szellemes válaszcikkében tönkrezúzza és nevetségessé teszi Ionesco minden érvét. Kimutatja, hogy előbb idézett mondatában egy konzervatív állítást (a politika a politikusok dolga) megtold egy „forradalmi” állítással (rossz a politika), s a két megállapítás tökéletesen semlegesíti egymást, azaz elárulta magát a fecsegő: tudja, hogy rosszul megy a politika, mégsem tesz semmit. Orson Welles szerint nem a politika a művészet ellensége, hanem a semlegesség, mert megfoszt a tragikum érzékelésétől.¹⁰

Ionesco semlegessége azonban csak látszólagos. A színházban nem elkötelezett állásfoglalást, hanem objektív tanúságtételt, vallomást kereső drámaíró így ír: „Tudom, hogy vannak háborúk, lázadások, forradalmak, ellenforradalmak, öldöklések. Idegesít, mert nem tudok semmit tenni. Vagy mind ellen tiltakozni, vagy elhallgatni. Én a hallgatást választom. Mit érne az én gyenge hangom a milliónyi üvöltöző között? Algéria? nem lehet Algériáról beszélni, ha nem beszélünk mindről, Tibetről, Kelet-Berlinről, Kongóról stb. Ha becsukom a szemem egy bűn felett, becsapom magam. Vádolom azokat, akik panaszkodnak a jó ügy védelmében, s közben úgy tesznek, mintha nem tudnának más ügyekről. Vagy mindről kell beszélni, vagy hallgatni.”¹¹ Ki ne venné észre, hogy ez a „hallgatás” elsősorban a szocializmus ellen irányul, vagy hogy éppen Paszternák ürügyén beszél a „kötelező gyűlöletről”, s azokról, akik elkötelezik magukat, és „lepaktálnak vagy beiratkoznak a gyilkosok egyik vagy másik pártjába”.¹² Úgy hisszük, nem állunk messze az igazságtól, ha azt mondjuk, hogy Ionesco el nem kötelezettsége már rég átadta helyét egy új tartalomnak: a burzsoázia melletti elkötelezettségnek.

„Írásművészet” és „olvasásművészet”: „nouveau roman”, *Tel Quel*

A társadalmi életnek és a művészetnek kényszerű egymásrahatása következtében az abszurd drámaírók körében bizonyos polarizálódás ment végbe. Ha Ionesco az elkötelezetlen magatartás és a *l'art pour l'art* színház iskola-

⁸ IONESCO: *Notes et contre-notes* 105.

⁹ I. m. 72.

¹⁰ I. m. 77.

¹¹ Idézi VARGA LÁSZLÓ: *Az abszurd dráma világképe*. Helikon, 1965. 3. sz.

¹² IONESCO: i. m. 139.

példája, Adamov eljutott a pártos magatartáshoz és alkotáshoz. Hasonló ellentétek feszülnek a „nouveau roman” és a Tel Quel folyóirat köré csoportosuló fiatal írók között, de szakításról itt még nem beszélhetünk, véleményük az elkötelezettségről azonos és azonosan tarthatatlan.

Mindannyian baloldaliak és természetesnek tartják, hogy az író elkötelezett, de az írás, a mű nem lehet az. Butor hangsúlyozza az író, az értelmiségi fellépésének szükségét az algériai háború elleni tiltakozó mozgalomban: „Van-nak olyan pillanatok, amikor az, aki élvezi azt a hatalmas kiváltságot, hogy nyugodtan dolgozhat szobájában vagy laboratóriumában az emberi tudás növelése, életünk és e földön tartózkodásunk megjavítása érdekében, elárulja mindazt, amit tesz, önmagát, mindazokat, akik valóban követik és hallgatnak rá, legyen matematikus, zeneszerző vagy építész, ha nem dobja a mérlegre azt a kevés erkölcsi vagy szellemi tekintélyt, amellyel rendelkezik¹³; Robbe-Grillet így ír: „Nem ésszerű tehát, hogy regényeinkben politikai ügyet kívánjunk szolgálni, még akkor sem, ha az az ügy igaznak tűnik, s ha politikai életünkben harcolunk is győzelméért. A politikai élet arra készít bennünket, hogy állandóan ismert jelentéseket tételezzünk fel: társadalmi, történelmi, erkölcsi jelentéseket. A művészet szerényebb — vagy ambiciózusabb —: számára előre semmi sem ismert.”

„A mű előtt nincs semmi, nincs bizonyosság, tézis, célzatosság. Azt hinni, hogy a regényírónak »van mondanivalója« és hogy azután azt keresi, hogy hogyan mondja el, a legsúlyosabb félreértés. Mert éppen ez a »hogyan«, az elmondás módja, írói terve, igen homályos terve, lesz később könyvének kétes tartalma. Talán végeredményben a homályos formai tervnek ez a kétes tartalma szolgálja majd legjobban a szabadság ügyét. De mikor?”¹⁴ Ez a néhány mondat röviden összefoglalja az egész csoport esztétikai nézeteit. Az irodalmi mű nem más, mint nyelvteremtés, s ez a nyelv „kérdezi” *végeredményben* a világot. Az író csak azért ír, hogy nyelvezetét keresse, tehát nem tehet mást, mint leírja a létezőt, ami nem hordoz jelentést. Az olvasó pedig jöjjön rá, hogy ez a világ értelmetlen és van, szabadságában áll megváltoztatni. Jean-Pierre Faye szerint a precízen lefényképezett világ „olvashatóvá” teszi a világot, ez tudatosodásra, végül pedig forradalmakra vezet.¹⁵ De az irodalom nem hordoz közvetlen jelentést. Jean Ricardou Sartre-ral vitatkozva, hangsúlyozza, hogy a l’art pour l’art éppolyan idegen számára, mint az emberért való művészet (l’art pour l’homme). „Mert a művészet maga az ember, ez az a megkülönböztető minőség, ami által egy bizonyos felsőbbrendű emlős emberré vált.” Írni szerinte magában foglalja az ember jogainak proklamációját: írni (bármit művészién és pontosan) azt jelenti, hogy az embernek léteznie kell, olvasni kell tudnia, „azaz nem kell éhen halnia” (itt Sartre-nak azt a Le Monde-beli nyilatkozatát vitatja, amely szerint „egy haldokló gyerekkel szemben a *Nausée*-nak nincs súlya”). „Az irodalom — válaszolja Ricardou — már létezésével arra figyelmeztet, hogy az emberek éhezése gyalázat”. Sartre-ral ellentétben helyesnek találja, hogy az irodalom nem jut el a kizsákmányoltakhoz, mert hiszen mi egyebet mond nekik ez a tény, mint azt, hogy a fejlődésben elmaradtak, és hogy már nem szabad azoknak lenniük. „Így, véleményem szerint az irodalom — folytatja — *mint művészet* távolról sem helyezkedik szembe az em-

¹³ M. BUTOR: Répertoire II: 125.

¹⁴ Pour un nouveau roman. Paris, Gallimard, Coll. Idées 152–153.

¹⁵ Que peut la littérature? 66.

ber emancipációjával, sőt így adja meg az ember emancipációjának igazi értelmét.”¹⁶ Nagyon fontos gondolat hangzott el Ricardou szájából, ha idealisztikusan is. Az el nem idegenedett embernek valóban állandó dimenziója a művészet, az írás vagy az olvasás formájában, minden ember a világot és önmagát a művészet segítségével is megismeri és megváltoztatja. „De mikor?” — kérdezhetnénk Robbe-Grillet-vel együtt. Mindenesetre nem az imperializmus kulturális szervezetében, hanem csak a felépült kommunizmusban. Addig az írónak nem szabad csak a távoli jövőre gondolnia, művésznak és írástudónak¹⁷ egyszerre kell lennie, mint ahogy Roland Barthes, az irányzat egyik teoretikusa írja (aki egyébként óriási részt vállalt Brecht franciaországi népszerűsítéséből, s Ionesco ellensége), mert az irodalom egyszerre írásművészet és egy emberi magatartásnak, világnézetnek nem fogalmi és illusztratív átadása, kérdés, ha nem is kész válaszok a világ és az emberiség dolgaiban. A mai körülmények között — és ezt a *Tel Quel* írói is többször hangsúlyozzák — végül is a burzsoázia magáévá interpretál minden értéket, elkötelezettet vagy el nem kötelezettet, hacsak az illető író következetesen el nem kötelezi magát a munkásosztály pártos művészete mellé.

A polgárság apológiája

Az elkötelezett, alapvetően demokratikus, humanista írók és a formalisták a mai kapitalista társadalom két antagonistikus osztálya, a polgárság és a munkásosztály mellé elkötelezett irodalom tartalékhadában vannak. A konkrét történelmi körülmények következtében némelyik író elszakad saját csoportjától, *l'art pour l'art*-hívőből elkötelezett lesz (Sartre), elkötelezettből pártos (Éluard), vagy más esetekben pártos író visszaminősül elkötelezetté (Vailland) stb. Helyüket az értékhierarchiában műveik művészi ereje, világlátásuk távlata dönti el. Ezek a minősítések természetesen csak az író alapvető és hosszú távon vallott meggyőződését jelölhetik, s nem követelnek az írótól semmiféle kötelező módszert vagy stílust. Nem jelölnek tematikai megkötelet sem: az irodalmi mű társadalmi-politikai töltése és a saját belső törvényeire való figyelmezés aránya koronként, művészenként és művenként más és más lehet. Más módon oldják meg a kettő szerves egységét is.

Ha a demokratikus elkötelezettség őseit Zoláig, France-ig és Rolland-ig vezettük vissza, a polgári rendszer közvetlen apologétáinak sorát is az imperializmus kialakulásának korától vizsgáljuk. A század végétől Bourget, Bordaiaux, Barrès, Maurras a legrosszabb értelemben vett tézisirodalmat, a konzervatív, nacionalista vagy katolikus moralizáló irodalmat művelik. Hamisan értelmezett közösségi eszményeik: a polgári család, a szülőföld, a nemzet, a vallás stb. nevében a világról megcsontított, szubjektív, illusztratív képet kínálnak. Bár Bourget megkülönbözteti az eszmeirodalmat a tézisirodalomtól, s az előbbi realistának tartja, „amely az emberi életben . . . feltárja az uralkodó nagy törvényeket”,¹⁸ míg a tézisirodalom az író szubjektív teóriáját bizonyítja, elmélete helyességéről nem győz meg, tekintettel arra, hogy a tézisirodalomba Voltaire-t és Hugót sorolja, az eszmeirodalomba pedig Corneille mellé Musset-t,

¹⁶ I. m. 59—61.

¹⁷ R. BARTHES: *Essais critiques*. Paris, 1964. 147—155.

¹⁸ P. BOURGET, *Pages de critique et de doctrine*, Paris. 1912. vol. I. 143.

Barrès-t és valószínűleg önmagát. Tolsztoj főhibájának azt tartja, hogy elemzése nem eléggé intellektuális és logikus, nem látja az életet „mélységesen logikus”-nak, hanem impresszionisztikusan reprodukálja, mint Flaubert az *Érzelmek iskolájá*-ban. A tolsztoji teljességre törekvés ellenében saját részleges szempontú, szubjektív ábrázolását így védelmezi meg: „A valóságot csak akkor mutathatjuk be, ha ismerjük; a valóságot csak valaki ismerheti meg, tehát mindig csak egy szempontból mutatkozik”.¹⁹ Bourget-ék tézisirodalmát többfelől is támadták, a Nouvelle Revue Française köre (Gide, Copeau, Schlumberger, Rivière) szemükre hányta nacionalizmusukat, konzervativizmusukat, a művészet lealacsonyítását, Julien Benda, Duhamel és Rolland az elvont humanizmus révén próbálták a „kavarodás fölé” emelkedni, az avantgardista mozgalmak neveltségévé tették bennük a polgárt, a háború ideológusait, de csak a Barbusse nevével fémjelzett kommunista pártos irodalom tudott velük teljesen leszámolni. A 20-as évek elején Rolland, Duhamel, Benda, sőt még Gorkij is féltékenyen őrzik szabadságukat,²⁰ bámulják Barbusse harcát, de csak esetenként támogatják azt. Benda ki is fejti, hogy „a humanizmusnak semmi köze sincs az internacionalizmushoz. Az internacionalizmus tiltakozás a nemzeti egoizmus ellen, de nem egy szellemi szenvedély, hanem egy másik egoizmus, egy földi szenvedély érdekében.”²¹

A polgárság mellett direkt elkötelezettségnek ma is számos példája akad: Jules Romains a jobboldal, Michel de Saint-Pierre a konzervatív katolicizmus szócsöve, de idesorolhatjuk Maurois, Mauriac vagy Malraux utóbbi évtizedekbeli tevékenységét is. Maurois éppen Malraux ürügyén hangsúlyozza, hogy nem a szenvedély, hanem a bizonyítás szándéka teszi tönkre a remekművet. „Egy remekmű lehet »elkötelezett«, de sohasem didaktikus. Nem tanúskodhat egy párt mellett sem . . .”²² Camus ürügyén pedig azt fejtegeti, hogy a szocialista realizmus nem lehet realista, hanem pártossága miatt csak romantikus.²³

Malraux az anarchista munkásmozgalmi tevékenységtől jutott el a gaulleizmus politikájának vállalásáig. E változását esztétikai nézeteinek módosulása is tükrözi. Míg 30-as évekbeli nézetei szektás kultúraellenességét, proudhoni, tolsztoji szemléletét bizonyítják: „A kultúrát nem lehet örökölni” . . . A legszebb képek sem érnek annyit, mint egy vérfolt . . . Melyik hit ad majd hírt a világ szenvedéséről? Inkább csökkenteni szeretném a szenvedést, mint hírt adni róla . . .” Ma viszont a Kultúra, a Génusz, az Ember patetikus dicsőítését hirdeti, természetesen megfelelő elvontsággal. „A kultúra mindannak összessége, ami lehetővé teszi, hogy az ember fenntartsa önmagáról alkotott örökölt képét” . . . Bármilyen kegyetlen is egy kor, a művészet csak annak zenéjét hirdeti”.²⁴ Boisdeffre rámutat, hogy Malraux ideálja a l’art pour l’art-ral szemben az emberért való művészet, de gondolata rejtély marad, az embernek semmiféle közelebbi meghatározását nem adja.²⁵ Viszont ez a patetikus és homályos fogalmazás tökéletesen egybevág a francia burzsoázia gaulle-ista törekvéseivel. Egyik 1952-es beszédében a rosszul alkalmazott pártosság ellen hadakozva sok téves állítása mellett néhány — ma már természetesnek tűnő megjegyzést

¹⁹ I. m. 2. 165.

²⁰ F. NARKIJER: Francuizskaja revoljucionnaja lityeratura (1914—24). 239.

²¹ J. BENDA: La trahison des clercs, Paris, 1927. 101.

²² A. MAUROIS: De Proust à Camus, 319.

²³ I. m. 346.

²⁴ P. BOISDEFFRE: André Malraux. Paris, 1955. 100.

²⁵ uo.

tesz: „Meg vagyok győződve róla, hogy lehetséges a jó kommunista festészet. Talán egy nagy festészeti is. De csak akkor, ha egy kommunista festő, aki a proletariátust szolgálja, stílusának, azaz művészetének egyedüli ura marad, még akkor is, ha témái propaganda-témák. Ugyanúgy biztos vagyok abban, hogy ha mielőtt festeni kezdene, rákényszerítik festői stílusát, semmi remény sincs arra, hogy jó festő legyen belőle, akár kommunista, akár nem. Még arra sincs semmi remény, hogy egyáltalán festő legyen.”²⁶

A pártosság

A munkásosztály mellé századunk szinte legnagyobb francia alkotói kötelezték el magukat: a természettudós Joliot-Curie, Langevin, Wallon mellett Picasso, Lurçat, Léger, Aragon és Éluard neve jelzi a szintet. A pártosság dogmatikus, voluntarisztikus értelmezése azonban sok kárt okozott ennek a művészetnek is. Lecoeur szubjektivisták kultúrpolitikáját maga Aragon ítélte el a leghatározottabban a Párt 1954-es ivry-i kongresszusán. Ez a kritika sokkal mélyebb és határozottabb, mint Malraux-nak ugyanezre a korszakra vonatkozó idézett elmefuttatása. A pártosság szektás értelmezését és alkalmazását a pártosság és a munkásosztály nevében bírálja. Kimutatja, hogy a tömegspontaneitás, az osztályérzék, sőt „munkásszimatra” apellálás elve, a tömegkritika demagóg gyakorlata, a termelésnek és a művészi alkotásnak a nivellálása mennyire antimarxista és káros. A pártos művészetnek színvonalas művészetnek kell lennie. Ahogyan a munkásosztály politikai harca az össznemzeti, illetve világméretű osztályharc síkján folyik, a pártos művészetnek is az össznemzeti művészet szintjén kell lennie. Hangsúlyozza, hogy a pártos tartalom nem zárja ki, sőt megköveteli, hogy a pártos művészet nyitott, újat kereső, igazi avantgarde művészet legyen, és folytassa a kultúrában a nemzeti hagyományt. A pártos művészet legyen nagy nemzeti művészet. „Egy nagy nemzeti művészet nem két napra készül, bármit is gondoljon arról néhány elvtársunk, akik számára az a lényeges, hogy amit írnak, támogassa az ő álláspontjukat abban a kérdésben, amiről éppen ezen a héten vitakoznak. Vagy legalábbis látszólag támogatassa.”²⁷

Nemcsak a pártosság baloldali túlzóitól határolja el magát, hanem azoktól is, akik jobbról bírálják a pártosságot, s „realizmus néven olyan művészetet kívánnak folytatni, amely a szocializmus fényétől meg lenne fosztva, ami a fény tagadását jelentené, a szocializmusnak, mint az emberiség új korszakának tagadását.”²⁸ Nemcsak azok ellen védi meg a pártosságot, akik a selejtes irodalmat és művészetet pártosnak és szocialista realistának nevezik, hanem azok ellen is, akik a múltra gondolva örökké elégedetlenek a szocialista realizmus alkotásaival.

Hogyan nyilvánul meg a pártosság a francia irodalmi életben?

1. Pártos magatartásban (állásfoglalás a szocializmus, a munkásosztály mellett, valamint a népfretpolitika keretében a béke, az antikolonializmus, a demokrácia védelmében: az írástudó felelőssége jegyében manifesztumok szerkesztése, aláírása, cikkek, beszédek, harc a Párton belül minden irányú doktrinárséggel);

²⁶ I. m. 148.

²⁷ L. ARAGON: *J'abats mon jeu*, Paris, 1959. 213.

²⁸ I. m. 269.

2. Átélt marxista világnézetben;

3. Pártos műalkotásban, azaz a pártos magatartásnak művekben történő megörökítésében, amely nem a napi politikát illusztrálja, nem deklaratív, hanem a világnak és az énnak a munkásosztály történelmi feladatának magaslatáról történő, a munkásosztály korszerű tudományos világnézetének és világképének alapján végzett művészi vizsgálata és kifejezése, autentikus műalkotás.

Ez a pártosság nem zárja ki, sőt megköveteli a kulturális örökség eredményeinek tanulmányozását és alkotó továbbfejlesztését. Nem lehet szakadás az emberi szellem hatalmas alkotó tevékenységében — hangoztatja az FKP KB 1966 tavaszi argenteuil-i ülésének határozata. „A kulturális örökséget nem lehet úgy értelmezni, mint a múlt alkotásait, amelyeket csak leporolunk, a napi ízlésnek megfelelő értelmet adva nekik. Egyébként is hol kezdődik a múlt? A kulturális örökség minden nap készül, mindig is a jelenben készült, a jelen válik múlttá, azaz örökséggé.” Tehát a pártos művészet megköveteli a mai (elkötelezett vagy el nem kötelezett) polgári művészet eredményeinek tanulmányozását, alkotó továbbfejlesztését, s a velük folytatott művészi szintű vitát. „Ezért sohasem lehet korlátozni az alkotóknak a kutatáshoz való jogát. Ezért az irodalom és a művészet kísérletezési igényeit nem lehet tagadni vagy gátolni anélkül, hogy az a kultúra és az emberi szellem fejlődését súlyosan ne érintené.”²⁹

²⁹ Cahiers du Communisme, 1966. május—június, 270.

Que peut la littérature? Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun. Présentation par Yves Buin. Paris, 1965. Union Général d'Éditions.

Ez a kis könyvecske annak a vitának az anyagát tartalmazza, mely a Clarté c. folyóirat szerkesztőségének rendezésében zajlott le 1964 végén a párizsi Mutualité-palotában.

Mire képes az irodalom? Van-e az irodalomnak tényleges hatalma és milyen formát ölt ez a hatalom? Hozzájárul-e a világ megváltoztatásához? — ezek voltak a kérdések, amelyekre a vitában résztvevők megpróbáltak választ adni.

A szándék, amely a vitát létrehozta, abból a felismerésből fakad, hogy a kultúra jelenségei egyre jelentősebb helyet foglalnak el a forradalmi harc folyamataiban. Ezzel a felismeréssel párosul s az eszmecsere létrejöttét lényegesen befolyásolta az a történelmi tanulság, hogy volt bizonyos időszak, amikor a voluntarista és politikai pragmatizmusban szenvedő kultúrpolitika a művészet terén súlyos zavarokat okozott. Ezek a problémák késztetik a vita szervezőit az irodalom funkciójának egzaktabb vizsgálatára s mintegy rákényszerítik őket, hogy választ keressenek arra a kérdésre: milyen megvilágítást kap napjainkban az irodalom, milyen eddig nem ismert aspektusai bontakoznak ki a jövőben? Ugyanakkor ezek a problémák szülik azt a törekvést is, hogy határozottan elvessék az irodalommal kapcsolatos helytelen elképzeléseket. „Ez a vita a zsdánovi tézisekkel szembeni kritikánk részét, egyik állomását alkotja, egyik próbálkozásunkat, hogy elmélyítsük napjaink kulturális eredményeinek marxista elemzését” — hangoztatja bevezetőjében Yves Buin.

A polémia során több — szemléletmódjában, világnézeti és esztétikai elveiben eltérő — felfogás hangzott el az irodalom jelenlegi helyét és jövőbeni táv-

latait illetően. A különböző értelmezések különböző eredményeket hoztak magukkal, amelyeket szélsőséges formában két pólusra lehetne osztani. Az egyik póluson kialakult az az álláspont, amelyik a művészetet, ill. az irodalmat a társadalmi folyamat részeként, közösségi ható és szervező erőnek fogja fel, elismerve a művészet társadalomalakító hatását. Ez az álláspont a művészettől olyan aktivitást kíván, mely a világ átalakítására irányul. A másik álláspont megfosztja az irodalmat attól a lehetőségtől, hogy hatni tudjon, lemond az irodalom társadalmi hivatásáról.

Természetesen lehetetlen ilyen rövid recenzió keretében a vita árnyalt, sokoldalú elemzését adni. Csupán vázlatos leírására vállalkozhatunk.

Elsőnek Jorge Semprun, a neves, spanyol származású író szólalt fel. Hozzászólása első részében azokkal polemizál, akik tagadják az irodalom társadalmi funkcióját. Kiemeli Robbe-Grillet egyik esszéjének azt a gondolatát, hogy „a művészetet nem lehet egy ügy eszközévé redukálni... még akkor sem, ha ez a legigazságosabb és a legmagasztosabb ügy; a művész nem rendelheti alá művét semminek és hamar rájön, hogy csak a *semmi* számára alkothat”. Két olyan elképzeléssel van itt dolgunk, — állapítja meg Semprun —, amelyek látszólag egymásból következnek, de valójában megsemmisítik egymást. Az egyik az, hogy a művészet nem lehet hasznos, célszerű, a másik az elkötelezettség kérdése. Ami az első illeti, az egy tökéletesen igaz elképzelés s egybe vág a marxí gondolat egyik tételével. „Az író — írta Marx — semmiképpen nem tekinti munkáit *eszközöknek*. Ezek *öncélok*, ezek olyannyira nem eszközök neki és másoknak, hogy ha kell, az ő létezésüknek a *maga* létezését feláldozza.” Ebből a gondolatból — hangsúlyozza Semprun — Robbe-Grillet tartatatlan következtetést von le s ezzel a művészet érdek nélkülségének vakmerő

álláspontjára helyezkedik. Ugyanakkor megállapítja, hogy a marxizmus részéről elengedhetetlen a művészet hasznossági koncepciójának a kritikája, de ez a kritika nem torkolthat a semmibe, hanem egószon más perspektívában kell feloldódnia.

Ami az elkötelezettség problémáját illeti, Semprun megállapítja, hogy az az értelmiségiek jellegzetes problematikájához tartozik, nem olyan fogalom, amelyet válogatás nélkül bármelyik osztály vagy réteg helyzetére lehetne alkalmazni. Ugyanakkor az a követelmény, amelyet az elkötelezettség fogalma takar, objektíve egy bizonyos történelmi kontextuson alapszik, egy meghatározott korban született, annak a kornak felel meg. A fogalom azt a tényt fejezi ki, hogy az értelmiségi soha sincs szabadná téve a világtól, bármilyen területen dolgozik is. Ugyanakkor arra a felismerésre utal, amelyen keresztül ez a tény az alkotó aktivitás forrásává válik. Elkötelezettsége révén az író megszabadul a világ hatalmától, ura lesz annak. S ez élete egyetlen értelmét jelenti.

Semprun felveti a *szocialista realizmus* problémáját is. Ha az irodalom hatalmát marxista perspektíva alapján vizsgáljuk, — mondja — abból a tényből kell kiindulnunk, hogy a marxizmus nemcsak elmélet, nemcsak módszer, hanem létrehozója a társadalom bizonyos formájának, a politikai hatalom egy meghatározott típusának is. Vagyis, nem beszélhetünk az irodalom hatalmáról „tisztán” marxista gondolat vonatkozásában. A marxizmus sok szállal kapcsolódik a gyakorlati tevékenységhez s a gyakorlat terhe megzavarhatja a gondolat tisztaságát. Ennek igazolására Zsdanovot és Lin Mao-hant idézi s megjegyzi: mindeddig nem alakult ki egyetlen összefüggő elmélet sem az irodalom és a társadalom vezető pártjának viszonyáról, pedig a probléma teoretikus kidolgozása nélkül a gyakorlat továbbra is pragmatikus marad. Szerinte a „Gramsci-i hagyomány alapján találjuk meg a legösszefüggőbb és legértékesebb útmutatásokat a művészet marxista elemzésére, mely nem úgy tekinti a művészetet, mint ideológiai szuperstruktúrát, mint ahogyan azt a szerencsétlen plehanovi hagyomány tekintette... A marxizmusnak ugyanabban a folyamatban, amely saját dogmatikus struktúrájának meghaladásához vezet, meg kell találnia az utat az irodalom felé”.

Semprun szerint az irodalom hatalma óriási, de kettős természetű: misztifikáló és demisztifikáló. Leleplezi a világot, vagy bevonja konkrét, eldologiasított fogalmakkal. Nem közvetlen hatalom, nincs közvetlen befolyása az eseményekre. A politika követelményei szerint előreszalad vagy

késlekedik. Alapvető hatalma az, hogy vitázni képes, hogy az igazságot igyekszik megragadni.

Jean Ricardou az irodalom mibenlétének meghatározásával kezdi hozzászólását. Roland Barthes koncepciójára támaszkodva kifejti, hogy a nyelvvel szemben kétféle elméleti álláspont létezik. Az egyik szerint a nyelv jelentést közvetítő eszköz. Az ezen álláspontot képviselők számára a lényeg a nyelven kívül van, a mondanivalóban. A másik álláspont szerint a nyelv építőanyag, a lényeg maga a nyelv. A nyelv nem közvetít semmiféle jelentést. Az író nem valamit ír, hanem ír. A könyv tárgya saját kompozíciója. Nincs előzetes téma, nem létezik a témák előre meghatározott hierarchiája: egy vagy száz millió ember halála nem lényegesebb téma, mint egy felhő képződése. A művészi alkotás igazi tartalma maga a nyelv. Jóllehet az írónak könnyvén kívül nincs semmi mondanivalója, ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy maga a könyv nem mond semmit. Az írás aktsa új világot támaszt életre, melynek struktúrája nem felel meg a világ fizikai struktúrájának. Az a fiktív világ, amelyet az írás aktsa útján teremtünk, szembehelezi struktúráját a mi világunk struktúrájával s így kérdéssé teszi azt. Az irodalom a nyelv próbájának veti alá a világot.

Ricardou azt állítja, hogy a művészetet és az embert nem lehet elválasztani egymástól, tagadja a „művészet az emberért” elvet. Mert a művészet maga az ember. Írni azt jelenti, hogy elmondjuk: az embernek élnie kell, nem szabad éhen halnia. Az irodalom egyszerű létezésével állítja, hogy az ember éhezése botrány. És Sartre-ral szemben, aki azt hangsúlyozza, hogy az írónak a kétmillió éhező soraihoz kell csatlakoznia, Ricardou helytelennek tartja, hogy az irodalom a kizsákmányoltakhoz eljusson, mert éppen a megközelíthetlenség által állítja nekik azt, hogy elmaradtak és nem szabad azoknak lenniük. Így az irodalom mint művészet nem helyezkedik szembe az ember emancipációjával, sőt így adja meg az ember emancipációjának igazi értelmét.

A vita során Beauvoir és Sartre egyaránt rámutattak arra, hogy a Ricardou által védelmezett irodalomkonceptió nem képes pozitív aspektusokat nyújtani. Sartre azt hangsúlyozza, hogy teljesen lehetetlen az ember aktivitását az ő lényegére redukálni, mint ahogy azt Ricardou teszi. Az emberből az irodalom lényegét csinálni — ez nem jelent semmit. Beauvoir szerint az irodalom aktivitás, melyet az emberek azzal a szándékkal gyakorolnak, hogy a világot leleplezzék az emberek előtt.

Jean-Pierre Faye az elkötelezett regény és az új regény ellentétéből indul ki, majd megállapítja, hogy az irodalom semmire sem képes. „Egyetlen elbeszélés sem ragadta meg a hatalmat, egyetlen elbeszélés sem csinált forradalmat.” Az irodalom — legjobb lehetőségeit kihasználva — az átalakulások előkészítője lehet. El tudja mondani, milyen jelek által mutatkozik meg a valóság, amelyben élünk s milyen jelek által közelít felénk a jövő valósága.

Yves Berger határozottan tagadja, hogy az irodalomnak bármiféle hatalma is lenne. „Azokkal szemben — jelenti ki — akik irodalomnak hatalmat tulajdonítanak, megkísérlem azt mondani, hogy az irodalom semmire sem képes.” Az író mindig a valóság ellen dolgozik, még a legszomorúbb könyvek is rózsásnak tünnetik fel a világot, olyan univerzumot teremtenek, amelyben nincs betegség, nincs éhség. Az irodalom tökéletes maszk és mindenki ezt a maszkot keresi, mely elrejtje előle a valóságot. A valósággal szemben vagy a valóság mellett az irodalomnak semmiféle hatalma sincs.

Simone de Beauvoir abból az egzisztencialista tételből indul ki, hogy a világ detotalizált totalitás. A világ mindenki számára ugyanaz és mégis, mindenki külön egyéniség, külön világ. Az irodalom lehetővé teszi, hogy érintkezzünk abban, ami elválaszt bennünket. Az irodalomnak azt kell keresnie, hogyan tudja megszüntetni a szétválasztódást, a szavak az elszakadás ellen küzdenek, ez egyik legnyilvánvalóbb funkciójuk. Az irodalom aktivitást jelent — mondja, s hozzáteszi: „az elkötelezett irodalmat, a kornak elkötelezett egyént, aki megpróbálja befolyásolni a történelmet tettekkel vagy felháborodással vagy lázadással, a világhoz sokkal gazdagabb és mélyebb szálak fűzik, mint azt, aki elefántesontoronyba húzódik el a világ zajától ...”

Jean-Paul Sartre Ricardouval vitázva megállapítja, hogy az irodalom olyan gyakorlati aktivitás, amelynek célja van. Az irodalmi mű nem álom, hanem munka, következképp harc a valósággal. Az irodalom szempontjából alapvető a kommunikáció, az a célja, hogy biztosítsa az ember számára a szabadság átélését. Az olvasó — hangsúlyozza Sartre — mint a szabadság gyakorlását veszi kezébe a könyvet. Azért olvas, mert valami hiányzik az életéből s ezt a valamit keresi a könyvben: a kizsákmányolástól és az elidegenedéstől mentes életet, élete értelmét. Az irodalom egyfajta totális értelmet ad az olvasónak, azt a benyomást keltve, hogy emögött szabadság van, s az olvasó a szabadság pillanatát éli át, megértve a

saját társadalmi és egyéb viszonyokba való beágyazottságát. „Ha a szabadságnak ezt a pillanatát átélte, tehát, ha egy pillanatilag megszabadult az elidegenedés vagy az elnyomás erőitől, bizonyosak lehetnek, hogy nem fogja ezt elfelejteni. Ez az, amit az irodalom tenni tud, legalábbis egyfajta irodalom.”

A vita természetesen nem tekinthető befejezettnek. Nem zárult valami egyöntetű, mindenki által elfogadott megállapodással. Ahogy a szerzők hangoztatták, egy valódi párbeszéd alapjait kívánta lerakni. Az egymással szembenálló vélemények ismertetése azonban így is haszonnal járhat.

JÁVORI JENŐ

Karl Kohut: Was ist Literatur? Die Théorie der „littérature engagée” bei Jean-Paul Sartre. Inaugural — Dissertation. Marburg, 1965. 365.

A szerző arra a dicséretes feladatra vállalkozik, hogy nyomon kövesse az elkötelezettség fogalmának kialakulását és változásait az ismert egzisztencialista író, Jean-Paul Sartre munkásságában. A módszer, amelyet választ, a kronológián nyugszik: időrendi sorrendben tárgyalja mindele előtt Sartre emléleti munkáit. Ismerteti még a második világháború előtt a katolikus François Mauriacal folytatott vitáját a szabadságról, ti. az író szabadságáról, és eljut az elkötelezett irodalom ún. kríziséig, amelyet szerinte a *Szavak* című élettrajzi mű és néhány újabb keletű Sartre-nyilatkozat jelöl.

A szerző jól ismeri Sartre munkásságát és a rávonatkozó gazdag irodalmat. A diszsertáció egyik legnagyobb érdeme az a gazdag bibliográfia, melyet több mint 100 oldalon keresztül közöl.

Fő mondanivalója az, hogy Sartre irodalomelmélete és mindenekelőtt elkötelezettség-fogalma a l'art pour l'art nézetekkel szemben jött létre, s kialakításában nagy szerepet játszott a német idealizmus, különösen Kant és Hegel, Husserl fenomenológiája, Heidegger egzisztencializmusa, Freud pszichoanalízise és a marxizmus — különösen a második világháború után. Ez az elmélet tehát nem annyira eredetiségével tűnik ki, hanem azzal, hogy a különböző idegen elemeket szerencsésen ötvözte, mégpedig a kor követelményeinek megfelelően. A szerző hangsúlyozza azt is, hogy Sartre felfogása rendkívül sokat

változott, s felteszi, hogy még változni is fog. Ő maga igyekszik követni ezeket a változásokat és vállalni akarja a kockázatot, hogy Sartre későbbi fejlődése megcáfolhatja munkájának sok eredményét.

Mindebből az derül ki, hogy a szerző nem elégszik meg Sartre felfogásának regisztrálásával, hanem megpróbálja magyarázni azt és vitatkozik vele. Sok helyes megjegyzése van, de vitája ott válik élesebbé, ahol Sartre éppen a marxizmushoz próbál közeledni. Szerinte azzal, hogy a *Critique de la raison dialectique* című művében és más, utóbbi időben megjelent írásaiban elfogadta a marxizmus bizonyos igazságait, feladta irodalomelméletének egzisztencialista, sőt filozófiai magját. Ez a mag az egzisztencialista szabadságfogalom, amely a „szituáció” és „elkötelezettség” igazi tartalmát adja. Ezzel együtt háttérbe szorult Sartre-nál a művészet olyan felfogása, amely az egyéni szabadság megvalósítását tűzte ki célul.

Sartre az utóbbi időben elvesztette hitét abban is, hogy az irodalom hatni tud a társadalomra. A francia író beismeri, hogy nem tudta megszüntetni az irodalom és társadalom közti szakadékat, ellenkezőleg, ez elmélyült. Mindez nem jelenti azt, hogy Sartre feladta a harcot, de az ellentmondások felfogásában és munkásságában fokozódtak. „Aki veszt, az nyer”, mondja Sartre a *Szavakban*, s szerzőnk ezt úgy értelmezi, hogy a harc a francia írónál „a realizmusra való törekvés és a gyermekori álmok” között nem szűnt meg.

Nem kétséges, hogy a disszertáció a fejlődési vonal és az ellentmondások bemutatásával hozzájárul Sartre művészetfelfogásának jobb megértéséhez, legalábbis bizonyos vonatkozásokban. A marxista álláspont elbátortatlansága azonban nem teszi számára lehetővé, hogy megértse a Sartre-féle pálya ellentmondásait. A szerző nemcsak a marxizmus művészetfelfogását becsüli le, hanem Sartre közéleti-politikai tevékenységét is, és annak hatását az elméletre. Ilyen körülmények között nem is tud megmagyarázni bizonyos elméleti változásokat, amelyek pedig egyszerűen a második világháború utáni világejlődésnek vagy a franciaországi átalakulásnak következményei.

Az elkötelezettséget mi nem azonosítjuk a pártossággal, de azt elismerjük, hogy Sartre tekintetbe veszi a realitásokat s ezek nyomán változtatja álláspontját. Ezt nem lehet tőle zokon venni. Az elméleti ellentmondások fő okát az általa még mindig fenntartott idealista filozófia hatásában látjuk s nem a valóság és álom közti összeütközésben.

KÖPECZI BÉLA

Edoardo Sanguineti: *Ideologia e linguaggio*. Milano, 1965. Feltrinelli, 104

A máris világszerte ismert fiatal olasz avantgardista, aki a „Gruppo 63” elnevezésű csoport egyik vezető ideológusa (és rangos író, költő, irodalomtörténész is), ígéretes című kötetében nem azokra a kérdésekre felel, melyek az „experimentalizmus” legfontosabb problémáival kapcsolatosak. Az „ideológia” és a „linguaggio” fogalmának összekapcsolásából ugyan — különösen egy olyan sorozatban, mely („Materiali”) „az új kritika számára kínál anyagot, a friss irodalmi tendenciák pontosabb meghatározásához” — arra következtethetnénk, hogy mindenekelőtt a művészi nyelvezet *mint* ideológia tételét vizsgálja majd; azt az egyébként erősen idealista koncepciót tehát, mely az olasz új-avantgardista „experimentalizmus” elméleti és gyakorlati tevékenységét egyaránt meghatározza. Valójában azonban a kis kötet Sanguineti különféle alkalmakra készült kisebb-nagyobb aktuális elemzéseinek és vitacikkeinek a gyűjteménye, a nyitó tanulmánytól eltekintve másodlagos vagy részletkérdésekről. Igaz, hogy bennük mindig az általa értelmezett experimentalizmus álláspontjáról, a polgárellenes stílusforradalom nevében ítélt, de kritikájának tárgya a legtöbb esetben annyira jelentéktelen, hogy fontosabb tanulságok levonására nem nyújt lehetőséget. Nanni Balestrini néhány évvel korábbi kísérlete például az „elektronikus költészettel” (amint az a *Come agisce Balestrini* című vitacikkéből kiderül) legfeljebb annak kimondásához segítette hozzá, hogy a gépi automatizmusra alapozott „collage” semmiféle járható utat nem nyit; hasonlóan azokhoz a módszerekhez, melyek tagadják a tudatosság rendező-elvét és „experimentalista” szövegeikben (mint Enrico Filippi vagy Antonio Porta) a kaotikus semmitmondásba fulladnak (*Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*). Tiszteletreméltó dolog, hogy Sanguineti ilyen nyíltan és határozottan védelmezi irányzatát a felületességtől, hogy nekiront (*Sopra l'avanguardia* című írásában) a piac és a polgári kritika „mumifikáló” törekvéseinek, hogy a „nyelv egyenlő ideológia” tételét minduntalan az álszent konvenciók, a valóságot takargató burzsoáz szemlélet s — közvetve — az egész „új-kapitalista rendszer” felrobbantásának érdekében igyekszik felhasználni; ám azt, sajnos, nem veszi észre, hogy ez a nyelvi automatizmusra alapozott nézet már a „hagyományos” avantgardizmusban tulajdonképpen megbukott és legutoljára a szürrealizmus

gyakorlatában határolták el tőle magukat éppen a legtehetségesebb szürrealisták, még a húszas évek végén.

A kötetben nem ezek a már-már glossza jellegű vitacikkek, hanem azok a nagyobb tanulmányok mutatnak meg valamivel többet Sanguineti művészet-felfogásából, melyek (noha szintén az *Il Verri* című folyóiratban jelentek meg először) egy-egy rangos költői textus elemzése kapcsán készítetik állásfoglalásra. Montale-analízise például (*Documenti per Montale*) valóban érdekes összefüggéseket tár fel a világnézet és a stílus dialektikájáról, a kötet nyitó tanulmánya pedig — *Attraverso i Poemetti pascoliani* — nemcsak Pascoli késő-romantikus, kispolgári jellegű eszmerendszerét képes meggyőzően bizonyítani, hanem vele szemben saját ars poeticájának legfontosabb jellemzőit is ki tudja rajzolni. Ebből a marxista stíluselemzés eszközeit bőven alkalmazó írásból annak a fiatal, hatvanas évek elején induló nemzedéknek az ideológusa szól, amely — még Pasolinivel is szembe szállva — a menekülés, a visszavonulás, a lemondás költészete helyett az osztályharcos, valóságfeltáró, teljességre törekvő művészetben jelölte meg a kor legmodernebb tendenciáját. A tanulmány azonban 1962-ből való; kár, hogy időközben — a „gruppók” szerveződésének és mind zavarosabb vitáinak éveiben — ez a világos célkitűzés elhomályosult s maga Sanguineti is (mint ez a kötet mutatja) később provinciális részletkérdésekbe bonyolódott bele. Hogy átmenetileg-e vagy véglegesen, azt a következő periódusnak kell eldöntenie.

SZABÓ GYÖRGY

Jacek Łukasiewicz: Szmciarze i bohaterowie (Rongyszedők és hősök) Warszawa—Kraków, 1963. Znak, 196.

Jacek Łukasiewicz: Zagłoba w piekle. (Alászállás a pokolba) Warszawa—Kraków, 1965. Znak, 240.

Ha figyelemmel akarjuk kísérni a mai lengyel kulturális életet, Varsó és Krakó mellett mind többször kell Wrocław felé tekintenünk. Alig ismerjük például a második legnagyobb lengyel város kulturális folyóiratát, az *Ódrát*, melynek hasábjain gyakran publikálja írásait, esszéit a „nyugati földek” egyik legtehetségesebb kritikusa, Jacek Łukasiewicz is. Két könyve jelent meg eddig, s egyik sem tanulmánykötet, nem a folyóiratokban közzétett írásait gyűjti egybe; az adott

koncepció jegyében született esszék, melyeket szoros gondolati kapocs fűz össze, eredetileg is könyvnek készültek.

Első könyvében mintha a mai költészet föltérképezésére vállalkozna, de a *Szmciarze i bohaterowie* több is, kevesebb is ennél. Łukasiewicz kiindulópontja, hogy a ma költészete nem elemezhető úgy, mint Mickiewicz versei, a költő csak valami librettó-félet ad, melyhez minékünk kell megkomponálnunk a dallamot saját élményeinkből és hangulatainkból, saját fantáziáinkkal mintegy a költő alkotó társává kell lennünk. S ebből az alaphól kiindulva, Łukasiewicz azokat a szálakat keresi, melyek megteremtik e költészet és a mai lengyel valóság közt a kapcsolatot, s azt bizonyítja, hogy ez a költészet annak a tudásnak művészi kifejezője, mellyel a modern ember rendelkezik az őt körülvevő világról. Egy-egy költőtől rendszerint egyetlen verset választ, lehetőleg a legjellemzőbbet, s azt vizsgálja meg, elemzi végig mindazt, ami a versben és a vers mögött van.

De ezek az — egyébként önmagukban is megálló — esszék bizonyos tekintetben kétségeket is ébresztenek az olvasóban, elsősorban szerzőjük túlzott racionalizmusát illetően. Nagyszerű viszont az a fejezet, melyben — épp a fentiek alapján — azt igazolja, hogy a költészet jelen formái nem szabad választás következményei. Nem a költők „beteges” hajlamaiból, nem a rossz utáni egészségtelen vágyaikból magyarázható, ahogy ezt nemcsak az esetleg nem eléggé képzett olvasók, de még kritikusok is szemükre vetik, mert a művészet önmagában nem lehet sem egészséges, sem beteg. Az, ami a művészet betegségének tűnik — mutat rá Łukasiewicz —, nem más, mint a közösségi pszichikum immár leleplezett, nyilvánvalóvá vált kórtani lelete. Ezért igazolja a szerző ezt a sokat kárhoztatott költészetet, megmutatva integrális kapcsolatait korunkkal és az egyéni s közösségi egzisztencia korunkra jellemző jelenségeivel.

Eddig a könyv első fele. A második részben egy kitekintést próbál megrajzolni. A jövőben — mutat rá — a kulturális és művészeti tevékenységet feltételezően mind nagyobb mértékben a kulturális és művészeti *termelés* váltja fel. S épp ezért sok helyet szentel a művészet határterületeinek: a mindennapok esztétikájának, a szórakozás esztétikájának, a táncdaloknak, slágereknek, kabarénak, humoreszkeknek. S itt nő Łukasiewicz könyve túl eredeti programján, valójában már nem is irodalmi kritikus, hanem az egész jelen kultúra recenzense és felmérője, értékelője.

Ugyanez a probléma érdekli nemrég megjelent második könyvében is, csak sokkal általánosabb és időben is kitekintőbb megfogásban vizsgálja fel a problémát. A *Zagłoba w piekle* elsősorban azt keresi, hogyan él tovább — a forradalmi jelentőségű társadalmi változások és az erősödő civilizációs átalakulás hatása alatt — a mai irodalomban a lengyel hagyomány.

Lukasiewicz szemében a kérdés lényege a „towarzyskość” fogalma köré összpontosul. Ez a „towarzyskość”, melyet talán leginkább „társas jellegnek” fordíthatnánk magyarul, ugyanakkor mikor megtalálható a jelenlegi lengyel élet sok területén, a nemesi hagyomány öröksége is. Már Brzozowski megbélyegezte ezt a postnemesi „társasági jeleget” a XIX. és XX. század fordulójának lengyel társadalmában. Ezt erősítette a politikailag nehéz időkben az „átvészelés” igen elterjedt eszméje. De súlyosan nehezedett ez az egész szellemi és intellektuális életre. Mert lényegében a horizontok önkényes beszűkítését jelentette, a zárt csoport- és családi keretek közt keresve az igazolást, jóváhagyást, elszakadva az objektívbb kritériumoktól. S innen az élethez való alkalmazkodás, az életközelség nehézsége egy olyan összetett társadalmi rendszerben — írja Lukasiewicz —, melyben szükségképp mindjobban megfogalmazódik az emberek közötti kapcsolatok jellege. S innen a képtelenség univerzálisabb hatókörű művészi értékek létrehozására.

Mert Lukasiewicz végül is a mai költészet problémáira akar rávilágítani, alapvetően ez az irodalom izgatja. S szemrehányása a mai költészettel, annak legjobb képviselőivel szemben is, hogy művészetük nem elég egyetemes, s ezért nem lehet valóban nagy alkotás, egyben a szerző gondolati útját is jelzi a *Szmciarze i bohaterowie*től a *Zagłoba w piekle*ig. Ez utóbbi nemcsak a történeti képpel egészíti ki előző könyvét, hanem a jelenkori irodalom, sőt kultúra értékeléséhez is ad egy újabb szempontot: a társadalmi összefüggésekből és fejlődésből magyarázható költészet, az indokolt költészet és kultúra, még nem lesz pusztán ezért jó költészet és jó kultúra.

Lukasiewicz könyveit olvasva, önkéntelenül is vitakedv ébred az olvasóban, s ez talán a szerző szándéka is. Könyvei nem nyújtanak zárt rendszert, az esszé forma feljogosítja, hogy szabadon bándjon anyagával. De nem is végső következtetéseiben kell a fiatal kritikus írásainak értékét keresnünk, hanem abban, amit felvet.

PÁLYI ANDRÁS

Sidney Finkelstein: Existentialism and Alienation in American Literature. New York, 1965. International Publishers, 314.

Merész, helyenként meglepetés erejével ható új látásmód, az irodalomtudomány új útjainak keresése — így jellemezhetnénk rövidesen Sidney Finkelstein új könyvét. Az egzisztencializmus és elidegenedés kérdését széles körökben vitatják, s a szerző legnagyobb érdeme, hogy az amerikai irodalom vonatkozásában elősegíti a probléma marxista tisztázását.

A könyv két, egymástól jól elkülönülő részre oszlik. Az első fejezetekben a szerző történetileg áttekinti az egzisztencializmus filozófiájának alakulását, Kirkegaard, Husserl, Heidegger és Jaspers műveiben, majd Camus és Sartre írásában már az amerikai egzisztencializmus közvetlen irodalmi előzményeit vizsgálja, s külön fejezetben foglalkozik Dosztojevszkijjel, akit az „elidegenedett” írók távoli elődjüknek tekintenek.

A szerző arra a következtetésre jut, hogy az egzisztencializmus és elidegenedés lényegében egyazon kérdésnek két oldala, az egyik filozófiai, a másik főként pszichológiai indítékú. Dos Passos és Norman Mailer egzisztencializmusa például azonos gyökerű, fő jellemzője a „kiábrándulás a haladásból”. S bár pszichológiai indítékai-ban csaknem frónként más és más vonatkozást lehetne feltárni, az amerikai egzisztencializmus fő vonalaiban azonban többé-kevésbé jól áttekinthető és rokonítható csoportokba sorolható. E csoportok közös vonása, hogy az igazságot, a társadalmi problémák megoldását a társadalmon kívül keresik.

E közös vonás ellenére, mindegyik fő csoportnak kimutatható a maga elméleti és erkölcsi alapja. Az egyik csoport valóságos, s ezen belül inkább ateista színezetű, s ebben a kapitalizmus vallási válsága tükröződik. Legszembetűnőbben J. D. Salinger Zen-buddhizmusában jelentkezik.

A második az úgynevezett primitivista irány. Erkölcsiége abban nyilvánul meg, hogy a természet, az élet erőinek és ösztöneinek felszabadítását hirdeti, s a véleménye szerint „megrontott” értelem, tudomány és civilizáció nem uralkodhat felettük. Az egzisztencializmusnak ez a szárnya áll a szerző meglátása szerint legközelebb a fasizmushoz, amit az amerikai irodalomban Henry Miller képvisel.

A harmadik, megkülönböztethető irány anarchikus, abban az értelemben, hogy hirdeti az egyén felelősségét, tetteket is követel tőle, szabadságát azonban csak abban látja, hogy képes megszabadítani önmagát mindenféle társadalmi kötöt-

ségtől. Így tetteinek rugója nem mások érdekeinek, hanem önmaga integritásának védelméből fakad. Ez a csoport mutatja a legváltozatosabb areulátot, ide sorolható a korai Dos Passos, Norman Mailer éppúgy, mint James Baldwin.

E rövid ismertetés keretében nem tehetünk mást, mint felvázoltuk a könyv gondolatmenetét. A szerző megállapításával természetesen lehetne vitatkozni, mint pl. a realizmus-antirealizmus gondolatának felvetéseivel Dosztojevszkijel kapcsolatban, vagy egyes írónak az egzisztencialisták közé való besorolását illetően. Ezúttal csak fel kívánjuk hívni a figyelmet a műre, mert úgy érezzük, hogy Sidney Finkelstein alapos tárgyismerete, gondolati gazdagsága révén nagymértékben hozzájárul az amerikai irodalom problémáinak marxista tisztázásához.

KOVÁCS JÓZSEF

Destins du Roman. Recherches Internationales, 1965/6. sz.

A Recherches Internacionales marxista szemléletű nemzetközi folyóirat, amely egy-egy számában világszerte aktuális problémákat tárgyal meg. Az 1965/6. szám a *Regény sorsa* címmel nemzetközi szerzők tollából egy sor tanulmányt mutat be, amelyeken keresztül a mai regény válságának kérdését megkísérli marxista alapon megvilágítani. A tanulmányok közül három igyekszik a kérdést általános eszmei síkon megközelíteni és történelmi összefüggéseiben vizsgálni.

Vagyim Kozsinov tanulmánya *A regény esztétikája* címet viseli. Részletesen foglalkozik a polgári regény történelmi kialakulásával, és annak legfőbb forrásait a pikareszk-regényben, a pszichologizáló esszében (Montaigne), ill. précieuse-regényben (Scudéry, Mme de Lafayette) és a dokumentumjellegű memoár-irodalomban látja. Kozsinov a regény legjellemzőbb tulajdonságának tartja, hogy a történetalkotáson keresztül az élet teremtő tevékenységét, mozgását reprodukálja. A mai kritika ezt nem ismeri el, és a történetet szórakoztatási célt szolgáló alacsonyrendű eszköznek, ill. naiv, organikus struktúrája miatt a mai bonyolult világképpel összeegyeztethetetlennek tartja. A javasolt két szélsőség — az elvont elvek regénye és az ösztönös, spontán írói aktusból kialakuló regény — Kozsinov szerint a művészi alkotás megismerő, ill. teremtő oldalát abszolutizálja. A valóságban azonban a kettő összefonódik, és egy ihletett tevékenység során valósul meg. Ez itt ragadható meg a regény esztétikája: az olvasó azono-

sul az író teremtő tevékenységével, beleéli magát annak esztétikai élményébe, „egy időre az olvasó Tolstojává válik”. Ezt az esztétikai értéket kell megvédeni a szélsőségekkel szemben, amelyek a közölhetetlenség, ill. érthetlenség veszélyét hordják magukban. Megoldásában Kozsinov a forma tartalmának sajátos erejét mutatja be. Ez a tartalom alapvető formai jegyekhez fűződik, azokban fennmarad és megőrzi a műfajt mint formát. A regényre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy az író, amikor gondolatainak, tapasztalatainak és vágyainak szabad prózában írott epikus formában ad testet, tárgyat festői és ritmikus változatosságban rendszeresen kifejti, akkor regényt ír. Befejezésül Kozsinov hangsúlyozza, hogy ez a tevékenység olyan nélkülözhetetlen emberi szükségletté vált, hogy hasonlóan eddigi látszólagos kríziseihez, a mostanit is át fogja vészeli.

A második cikk egy vita gyorsírásos jegyzetéből készült, amelyet a milánói, Paese Sera folyóirat szervezett A. Moravia, P. P. Pasolini, A. Arbasino, E. Sanguineti és F. Leonetti részvételével. A vita, amelynek tulajdonképpeni témája a mai regény válsága, sok érdekes problémát vetett fel, többek között a regény viszonyát a burzsoá társadalomhoz, ill. annak válságához, a regényirodalom fejlődésének fő irányait a XX. sz.-ban. A szerteágazó gondolatokból kiemelhető néhány összefüggő koncepció. Közülük a legtöbb ellentmondást felkeltő, E. Sanguinetié, a következőkben vázolható. Lukács György és Lucien Goldmann meghatározásából kiindulva a regényt a burzsoá társadalom termékének tartja, mely azzal homológ fejlődést mutat, és klasszikus formájában a problematikus hős köré épül. A kapitalizmus jelenlegi szakaszában a regény számára lehetetlen a kaotikus valóság kritikai racionalizálása egy adott értékrend alapján, ezért sajátos módon, mintegy a regény struktúrájával, ill. annak felbontásával bírálja a kapitalista valóságot. Mindezt egy szubjektív értékrend alapján, és ennek következtében erősen líraian. Azonban Sanguineti szerint ez a líra csupán a költészettől kölcsönzött eszköz, és párosul a valóság mimetikus felmérésével. Éppen ezért nem vezet a műfaj felbomlásához sem; felbomlásról nincs is szó, csupán a forma szükségszerű alkalmazkodásáról az új valósághoz.

Több ellenvetés közül Pasolinié ölt határozott formát. Szerinte az ellenállás és a baloldali harcának humanista élményből táplálkozva a háború után kialakult egy új regénytípus. Ez került most válságba, és kénytelen átadni a teret a

formalista irányzatoknak. A gondolat krízise ez, és akkor fog megoldódni, ha az írók megtalálják a mai valóság kulcs-problémáit, mert azok ismeretében rögtön adódik a valósághoz való racionális viszony, és így a problematikus hős is.

A legtömörebb és legáttekinthetőbb Moravia gondolatmenete. A válság a valósághoz való viszonyban van, és gyökerei a századfordulóra nyúlnak vissza. Az egyre ellentmondásosabb valóság a problematikus hős helyére magát a regényíró teszi, aki elavult társadalmi formák és jelenségek egész inautentikus rendszerét próbálja áttörni. Erre kétfajta megoldás kínálkozik: kísérletezni a formalizmussal és magát a regénystruktúrát használni fel a közlésben, vagy pedig esszé, ill. allegóriszerűen tární fel a valóságot, felhasználva a tudomány eredményeit. Moravia az utóbbi mellett foglal állást, és egyúttal kijelenti, hogy a modern embernek hinnie kell a valóság tudományos megismerhetőségében. A vita annak a gondolatnak a jegyében zárult le, hogy a regény jelenlegi krízise legfeljebb bizonyos tradicionális formák felbomlásához vezet, de semmi esetre sem a műfaj eltűnéséhez.

A harmadik cikk Claude Prévost tollából *Jelenlegi problémák* címmel elméleti és bibliográfiai áttekintést kíván adni a regénnyel kapcsolatos vitákról és teóriákról. Elsősorban a francia „Új Regény” képviselőinek, Nathalie Sarraut-nak és A. Robbe-Grillet-nek elméleti fejtegetéseivel, ill. L. Goldmann ehhez kapcsolódó bírálatával foglalkozik. Goldmann ismert szociológizáló gondolatmenetében az „Új Regény” mint a teljesen eldologiasodott állami monopolkapitalizmus irodalmi tükröződése kap helyet. Ezzel a felfogással maguk az „Új Regény” teoretikusai is szívesen egyetértenek, és egy kicsit a marxizmussal kacérkodva jelentik be a burzsoá tradíciók és előítéletek rendszerével való szakításukat, mint ami lehetővé teszi a valóság autentikusabb megragadását. Ez a valóság azonban széthulló, az emberrel ellenséges tárgyak világa, amit nem kormányoz a történelem logikája, és amelynek kulcsa már nincs az ember kezében. Az író célkitűzésektől és fogalmi közhelyektől mentesen indul felderítésére az írás segítségével. Mindez formailag magával hozza a leírás túlsúlyba kerülését a cselekménnyel szemben, a nyelvnek mint valóságalkotó eszköznek az önállósulását, és a szubjektivitás minden eddigig meghaladó kibontakozását. A regényben levő tapasztalat leszűréséhez viszont az olvasó aktív közreműködése szükséges.

Értékelésében Prévost elismeri az „Új Regény” néhány jelentős érdemét: sikerült

műveiben képet ad a kapitalizmus elem-bertelenedett, értelmetlen világáról, egyes technikai újításaival pedig gazdagította a regényirodalom eszköztárát. Regényelméleti téziseit azonban a formalizmus szűk területére korlátozott kísérletezésnek tekinti, ami figyelmen kívül hagyja a regényirodalom minden más útját. Goldmann elméletére szintén jellemző ez az egyoldalúság, és ezt Prévost a családott baloldali értelmiségi jellegzetes megnyilvánulásának tartja. Mintegy szembeállításul bemutatja az élő regényirodalom gazdagságát és változatosságát — felsorolja és röviden értékeli az utóbbi évek jelentősebb európai és amerikai regényeit. Ez a széles látókör érvényesül konklúziójában is. A jelenlegi regényirányzatokat egy összetett mozgás hordozójaként látja, amelyből a regény mindezeket felhasználva, de egyszersmind túllépve fog továbbfejlődni.

*

Mennyiben lehet a regény válságáról beszélni — ezt a kérdést próbálja a három cikk több oldalról megvilágítani. Kimondva vagy kimondatlanul mind a három a kérdés gyökerét a művészi megismerés és a valóság konfliktusában látja, ezt a konfliktust azonban már eltérő szinten, eltérő érvekkel magyarázzák. Szembetűnően elkülönül Kozsinov cikke a másik kettőtől. Nála az említett konfliktus általános esztétikai szinten jelenik meg és nyer megoldást. A másik két cikk nyugati irodalmárok és teoretikusok véleményét mutatja be, akik a jelenkori kapitalista valóságot vizsgálják többnyire marxista kritika szándékával. A valóság számukra konkrét élmény, a Paese Sera-vita résztvevői esetében saját alkotói problémáik megtestesítője is. Lényegében így fogalmazható meg: alkalmas-e a regényműfajra jellemző racionalizáló megismerés az új, bonyolult és ellentmondásos valóság közvetítésére? A valóság megközelítésének nehézsége számukra két fázisban jelenik meg:

1. Az író tudata mérkőzik az ellentmondó benyomások tömegével és a mögöt-tük rejtőző összefüggésekkel. Ebben a küzdelemben nyernek bizonyos létjogosultságot az avantgarde kísérletek, ahogy ezt a bemutatott vélemények szinte kivétel nélkül elismerik. A küzdelem azonban felborítja az egyensúlyt is, ami a tradicionális regényben író és kívülvilág között fennállt, és amit a problematikus hős testesített meg. A helyére lépő „problematicus regényíró” — Moravia kifejezésével élve — már nem a történés logikus menetében ismeri meg a valóságot, hanem

esztétikai vagy intellektuális élmények káoszában.

2. A megragadott valóság nyelvi kifejezhetősége válik kérdésessé. Az élmények szubjektív értékelése szükségszerűen vezet a lírához, ez pedig az epika felbomlásához és a műfaj halálához; ill. amennyiben az író mégis ragaszkodik a regénystruktúrához, állandóan fenyegeti az érthetlenség veszélye. Különösen vonatkozik ez azokra az irányzatokra, amelyek a nyelvet mint mimetikai eszközt közvetlenül a valóság letapogtatására, újratermelésére akarják felhasználni, és így szinte automatikus közvetítővé teszik az olvasó számára.

Körülbelül ez az összkép rajzolódik ki azokból a részjelenségekből, amelyeket a bemutatott nyugati cikkek regisztrálnak. Szükséges jelenségek ezek, és megoldásul szükséges alternatívát állítanak az író elé, mint ahogy ezt Moravia esetében is láthattuk. Mégis, bár az egyes írók egyénileg tovább küzdenek a fent vázolt nehézségekkel — ahogy hozzászólásaik tanúsítják —, egy bizonyos optimista perspektívát és átfogóbb látásmódot kapnak a marxizmustól. Amellett, hogy elismerik egyes formai újítások jogosultságát mint a tartalmi változás következményét, meglátják, hogy a szélsőségek csak a hatalmas irodalmi mozgás periferiáján helyezkednek el. A két cikk a válságot végső soron részlegesen tartja, és eredetét a kapitalizmus történelmi sajátosságaiban keresi.

Kozsinov ugyancsak foglalkozik a művészi megismerés és valóság viszonyával. Azonban nem a kapitalizmusban jelentkező kiélezett ellentétet, hanem a művészi alkotás létrejöttét vizsgálja benne. Ha van ellentmondás a valóság és művészi megismerés között, akkor annak a regény esetében a regényírói gyakorlatban kell megoldódnia. Kozsinov felfogása egyezik a másik két cikkével annyiban, hogy hangoztatja a regényműfaj fejlődését, mozgását, ami lehetővé tesz formai újításokat, amennyiben azok a valóság megközelítésének eszközeit gazdagítják.

A *Recherches Internationales*, programjának megfelelően, a regény válságának kérdését nem lezárni akarta, hanem néhány oldalát marxista alapról megvilágítva újabb vitákhoz kívánt kiindulópontot adni.

CSEJDI LÁSZLÓ

Lawrence Leo Stahlberger: The Symbolic System of Majakovskij. Hága, 1964. Mouton and Co.

Sahlberger tanulmánya újabb bizonyítéka annak az érdeklődésnek, amely az

Egyesült Államokban mutatkozik az orosz-szovjet irodalom iránt. A szerző Majakovszkij kép- és jelképrendszerének elemzésén keresztül igyekszik feltárni az alkotások lényegét és azokat a személyiségjegyeket, melyek alapvetően hatottak Majakovszkij költészetére. A cím és a célkitűzés tárgyilagos objektív munkát sejtet. Voltaképpen azonban Stahlberger könyve erősen polemikus írás: a szocialista irodalomtörténet Majakovszkij-képével vitázik, Majakovszkij pártos közösségi költő voltát igyekszik cáfolni a szerző. Nem nyíltan, prókramációszerűen, hanem közvetve: műve szerkezetével, gondolatmenetével. S már anyagával is főként az 1917-ig tartó korszakkal foglalkozik, ezen túl csak egy-két művet tárgyal, és így Majakovszkij hatalmas oeuvre-jének aránylag csekély részét elemezve von le költészetének, világszemléletének egészére vonatkozó következtetéseket. Elemzését egyoldalúan metafizikus szemlélettel végzi.

Vizsgálatának indító elvét, Paszternak visszaemlékezéseit idézve fejtí ki: „Majakovszkij különféle szerepek bizonyos mértékig sikeres játékszával igyekezett valóságos énjét, valódi érzelmeit és világszemléletét elleplezni.” A dandy vagy a rikkanecs pózában tetszelgett, a forradalom után „a szovjet polgár maszkja mögé” rejtette valódi problémáit. Műveinek kép- és jelképrendszerén keresztül lehet őt igazán megismerni, költészete ilyen szempontból „önletrajzi” jellegű, és egyértelműen mutat öngyilkossága felé.

Így mondható önletrajzi jellegűnek a *Vlagyimir Majakovszkij. Tragédia* című mű, mely — Stahlberger szerint — az 1917-ig tartó korszak minden fontos gondolatát tartalmazza. A szerző ezért különös részletességgel tárgyalja a drámát, hőst Szophoklész Oidipuszával vonja párhuzamba. Stahlberger felhívja a figyelmet az „én” hangsúlyozásának jelentőségére Majakovszkij költészetében. Ez az „én” összetett szimbólum, a költő megismerésének, ugyanakkor egy Prometheusz-Krisztus jellegű lázadó-mártírt is jelent, aki egy megnevezhetetlen ellenféllel szemben lázad. Nehezen határozható meg ennek kiléte: ez Isten, a környező világ, a dolgok, a születés, élet és halál rendje. Az „én” harcában az idő- és térhatárok problémáját akarja megoldani, harca a racionális világban kívül folyik, így válik Majakovszkij költészete mitikus-vallási jellegűvé.

Mikor a költő elrejtí szenvedését az értetlen tömeg elől, az érzelmi hidegség jelmezét ölti fel, „dandyként” jelenik meg. Stahlberger rámutat, hogy ezt a nyugati és orosz romantikában is gyakori ikonológiai típust Majakovszkij új elemekkel:

a túlzással, groteszkkal és karikatúrával gazdagította. Dandyje egyesíti magában a hagyományos romantikus dandy és a clown típusát: hiperbolikus dandy vagy ironikus clown, aki közönnyel vagy humorral leplezi szenvedését. A meg nem értettség, izoláltság ábrázolására szolgál a állat-képek is groteszk-komikus vagy nyíltan tragikus formában. Az állat a beszéd (mely a hazugság forrása), a hamisság nélküli életet is jelenti, mely tisztább, egyszerűbb, így értékesebb az emberi életnél. Létezése az időtől független, mert nem vesz tudomást az időről, nem viseli a mindennapi lét igáját.

Az idő problémáját a szerző uralkodó, alapvető szerepűnek tartja Majakovszkij költészetében. A költő az időben a jövő késleltetőjét látja, lassú haladásában az egyén halála mindig korábban következik be, mint az áhított jövő. Folyamszerű, egyenletes mozgását töri meg áradásként a romboló-alkotó forradalom. Majakovszkij boldogan reménykedve üdvözölte 1917-ben a forradalmat, melyben a jövő megérkezését látta, de tragikusan csalódott, mikor tapasztalta, hogy az áradás elvonul, a világ újra a mindennapi élet egyhangú eseményeinek hatalmába kerül. Stahlberger ebben látja Majakovszkij életének tragikus konfliktusát. Mivel a társadalmi szférában nem oldódott meg a jelen – múlt – jövő paradoxonja, a költő az öngyilkossághoz fordul, mint a forradalomnak az egyéni élet szférájában való vetületéhez.

Stahlberger a költő belső konfliktusainak bemutatására törekszik anélkül, hogy ezt a kor bonyolult társadalmi körülményeivel és Majakovszkij életútjával konkretizálná. Mereven ragaszkodik feltevéséhez, miszerint Majakovszkij csalódott az emberekben és a forradalomban, figyelmen kívül hagyja az ezzel szemben álló lényeges szempontokat.

VISY ERZSÉBET

Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann 1965. 400.

A Tomas Mann emlékévé méltó megünnepléséhez a Német Művészeti Akadémia folyóirata, a Sinn und Form is hozzájárult egy terjedelmes különszám kiadásával. Írók, kritikusok, mintegy kilencven szerző kétezer oldalnyi kéziratából válogattak össze egy négyszáz oldalas kötetet. A válogatás szempontjával – mint az utolsó lapon található megjegyzésből kiderül – Thomas Mann és kora, korunk és Thomas Mann kapcsolatának bemutatását tűzték ki. Így mind a tanulmányok, mind a kötetben található dokumentumnk elsősor-

ban Th. Mann pályájának és korának nagy fordulópontjaihoz kapcsolódnak, de nem veszik el a részletekben maga Thomas Mann, az ember sem, aki mindig együtt haladt a történelmi eseményekkel.

Már Erika Mann bevezető megemlékezése azt az embert állítja elénk, aki mindig felülvizsgálta és átértékelte saját nézeteit, aki a századvég dekadenciájától eljutott a náciizmus elleni nyílt politikai antifasiszta agitációig. Eppen ezt a történelmi események hatására történő állandó átalakulást elemzi André Gisselbrecht tanulmánya is. Azt mutatja be, hogyan kezd el az apolitikus Thomas Mann a háború hatására ugyan még negatív értelemben politizálni a *Betrachtungen*-ben, majd hogyan értékeli át a húszas évek elején az egyre fenyegető irracionalista szellemi áramlatok elleni védekezés képpen a politika és demokrácia fogalmát „A német köztársaságról” szóló beszédében és *A varázshegy*-ben. Elemzi Th. Mann viszonyát Schopenhauerhez, Nietzschehez, Freudhoz és Wagnerhez.

*A varázshegy*gyel több cikk is foglalkozik. Ilja Fradkin a modern intellektuális regény jellegzetességeit vizsgálja benne. Jack Lindsay pedig az objektív és szubjektív idő kettősségét a regényben az elidegenedés problémájával hozza összefüggésbe, majd kimutatja Thomas Mann főlényét Prousttal és Joyce-szal szemben, amennyiben ő tovább tud lépni új távlatok, a *József regények* és a *Doktor Faustus* felé, míg az utóbbiak megrekednek az idő problémájánál. Joyce és Thomas Mann viszonyát elemzi Tamara Motylowa is *Thomas Mann és a realizmus megújulása* című tanulmányában, és megállapítja, hogy amíg Joyce mitológikus regényében, az *Ulysses*ben a kispolgár alsóbb pszichéjét emeli általános érvényre, és a világot megmerevedettnek, változásra képtelennek tartja, addig Thomas Mann Józsefében a nemeset, az emberit hangsúlyozza, mint olyat, ami kezdettől fogva az ember sajátja.

Az emlékkönyv szerzői a Thomas Mann-i életmű csúcspontjának megfelelően a *Doktor Faustus*nak szentelik a legtöbb figyelmet. A két román író, Eugen Barbu és Andrei Ion Deleanu közös cikke Serenus Zeitblom alakjában azt a német értelmiségre jellemző humanista entellektüelt mutatja be, akiben hiányzik az akarat és képesség az ellenállásra, és ezáltal maga is felelőssé válik a barbárság hatalomra jutásában.

Pierre-Paul Sagave tanulmánya Thomas Mann Luther-képével foglalkozik. Thomas Mann nyomán a németiség irracionizmusát az Erasmus ellen harcoló Luther tanaiból,

apolitikusságát pedig a vallásos és politikai szabadság lutheri elkülönítéséből vezeti le. Ezért bírálja Luthert és vele együtt a németiséget Thomas Mann a *Doktor Faustus*-ban. Ennél tovább Sagave sem megy tanulmányában. Ismerteti Mann és Luther viszonyát, de már nem mutat rá ennek a Luther-képnek idealista alapjaira. Hiszen a szabadságfogalom kettéválása már eredménye és nem oka egy fejlődési folyamatnak. A paraszttörmegyművektől megijedt Luther szövetsége a német fejedelmekkel az első kompromisszum azon az úton, amely 1848 elárulásán keresztül 1933-hoz, a fasizmus rémuralmához vezetett.

Stanislaw Lem érdekes módon a *Doktor Faust*-ot a mítosszal hozza kapcsolatba. Tanulmánya első részében a *Megtévesztett* című novellájának és Max Frisch *Homo Faber*-ének összehasonlításával szellemesen bizonyítja, hogy a művész, ha a valóság-hoz hű akar maradni, csak alakjainak személyén belül, azok lelkivilágában emelheti a véletlent törvényszerű erőre, az ábrázolt valóságban azonban nem. A tanulmány második részében ezt a tételt alkalmazza a *Doktor Faustus*-ra és helyteleníti, hogy Thomas Mann a Faust-mítoszt általánosítva ráhúzza egy nép történetének egész sorsdöntő korszakára.

A kötetben több szerző foglalkozik Thomas Mann iróniájával is. Általában a nagy humanista bizonytalanságának jelét látják benne, aki a mindent átfogó eszmét keresi, de a valósággal szemben megzavarodik, dönteni nem tud az ellentétek között, ezért olyan — írja róla Paul West —, mint az az ember, aki nem azt gondolta, amit mond, de nem is az ellentéteit.

A kötetben még több részkérdéssel foglalkozó tanulmányt találunk. Lavinia Jollos Mazzucchetti Thomas Mann és a színház, Eberhard Hilscher Thomas Mann és Gerhart Hauptmann kapcsolatával foglalkozik, Peter Hacks a *Lotte Weimari* stílusáról, Theun de Vries az *Egy szélhámos vallomása*iról ír. A magyar Thomas Mann-kutatást Szentkuthy Miklós magyarul még 1947-ben megjelent József-esszéje képviseli. Mindezekről hely hiányában részletesen nem szólhatunk, inkább Alois Hofman és Viktor Žmegač nagy filológiai felkészültséggel megírt tanulmányait említjük meg. Alois Hofman Tolsztoj Thomas Mannra gyakorolt hatásával foglalkozik, és érdekes párhuzamokat von az *Anna Karenina* valamint a *Háború és béke* és a *Buddenbrook-ház* egyes alakjai között. Viktor Žmegač újszerű vizsgálatai az elbeszélés kezdésére irányulnak; kimutatja, milyen erősen kapcsolódik Thomas Mann itt is a hagyományokhoz, és hogyan jelenik

meg az irónia már a novellák és regények első pár sorában.

Alexander Abusch és Stefan Heym Thomas Mann antifasizmusát az emigráns német folyóiratokkal, a *Freies Deutschland*-dal és a *Deutsches Volksecho*-val fenntartott aktív kapcsolatán keresztül mutatják be. Stefan Heym közli Thomas Mann egy levelét és két beszédét is, amelyek egykor a *Deutsches Volksecho*-ban jelentek meg.

A kötetben találunk néhány dokumentumot is a Mann-család történetéből (a családi biblia végén található bejegyzéseket, a két Mann-testvér apjának végrendeletét stb.) Ezek nemcsak a *Buddenbrook-ház* szerzőjének alkotói módszeréhez szolgáltatnak újabb adatokat, de önmagukban is érdekes olvasmányok.

SZÁSZ FERENC

Hermann Stresau: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1963. 284.

Hermann Stresau Thomas Mann-monográfiájának korlátozott a célja: „Előttünk a mű, egy fáradhatatlan alkotó műve és mi megpróbáltunk ebből néhány fontos motívumot a felszínre hozni” — írja az utószóban a szerző. Ennek a célnak teljes mértékben megfelel a monográfia.

A kronológiai sorrendet megtartva végigvezet bennünket Thomas Mann írói munkásságának legfőbb állomásain, egyetlen mű tárgyalásánál sem bocsátkozik aprólékos elemzésbe, ehelyett a filozófia síkjáról próbálja megközelíteni az adott regényt vagy novellát; felhívja figyelmünket az általános jellemző és többé-kevésbé állandóan visszatérő motívumokra (szűkebb hazája: Lübeck szerepe, zeneélménye, pusztulás vagy maradandóság problémája stb.), és egy rendkívül tárgyilagos és érdekes, nagy, átfogó képet ad az életműről.

A könyv rövid társadalmi rajzzal kezdődik. Thomas Mann ifjúságáról, majd későbbi életútjáról csak olyan mértékben esik szó, amilyenben azok szerepet játszanak a művek egyikében, másikában. Így nagy figyelmet szentel az ifjú Lübeck város leírásának. Megjelenítő erővel tárja eléink a modernség és maradandóság városát, gót, barokk és modern sajátos ötvözetét, a régi pietista konzervatív patricius-mag felbomlását, az új burzsoázia kialakulását, és olyan folyamatot sajátos ironikus hangon mutatott be Thomas Mann első regényében, a *Buddenbrook-ház*-ban.

Oldalakat szentel olyan kérdéseknek, mint pl. a művész-művészet helyzete, finom plaszticitással ábrázolja az „élet” és „szellem” viszonyát, egymástól való eltávolodását az imperializmus korában, rámutat arra, hogy a századforduló művésze lényegében egy tudatos ellenállás a kor egészségtelen fejlődésével szemben, s menekülés ez elől a fejlődés elől a belső élmények esztétizálásába.

Thomas Mann erősen intellektuális alkattú, filozófiai érzékenységgű író. Műveinek lényeges tartozéka valamiféle bölcséleti, szellemi elem. Hermann Stresau az egyes művek elemzése során ezt a gondolati, filozófiai magot — illetve az irodalomtörténész saját szavaival élve az „Ideákat” boncolgatja, s a kor nagy ideológia-áramlatainak hatásaként vagy ellenhatásaként értelmezi. Nagy szerepet kap Schopenhauer és Nietzsche filozófiája a *Buddenbrook-ház* jellemzésében. Hermann Stresau kizárólag e két gondolkodó filozófiájával magyarázza a Buddenbrookok tragédiáját. Az értelmezés nagy vonalában ez helyénvaló is, de nem jó ennyire elvonatkoztatni és miszticizálni egy XIX. századi nagypolgári család hanyatlását és széthullását. Történetesen ebben az esetben bizonyos — nem véletlenszerű — társadalmi háttérrel, okot és alapot is kereshetünk. Arról szó sincs, hogy kizárólag az adott társadalmi helyzet bázisáról elindulva akarjuk magyarázni, de teljesen ezt sem mellőzhetjük. Stresau értelmezése szerint a *Buddenbrook-ház* központi problémája az élet és halál hatalmának harca, illetve egymást kiengesztoló volta — ezt a küzdelmet azonban a mi felfogásunk szerint a társadalmi érvényesülés területére is ki kell terjeszteni. Éppen azért, mert Hermann Stresau Thomas Mann minden művével kapcsolatban (*A varázshegy, Doktor Faustus, József és testvérei*, novelláinak tekintélyes részében) főmotívumként az élet — halál viszonyát emeli ki, s a többi, általunk esetleg lényegesebbnek tartott kérdést csak mellesleg említi. Így *A varázshegyet* — „ein Epos des Todes” — a halál époszának nevezi, ugyanakkor mesterien boncolgatja a tér és idő, a legkisebb részletekig elmélyedő pedáns realizmus problémáját, a természet és ember sajátos kapcsolatát a szereplők különböző beszédmodorának jellemzőiből eredő sajátosságait, Thomas Mann történeteinek szerelmi konfliktusát, a „Hochland” és „Flachland” fogalmának elvont különbségét, *A varázshegy* hermetikus zártságát.

Settembrini és Naptha, e két intellektuális démon értelmezésébe az irodalomtörténész világnézetéből adódó ideológiai

bukfene kerül: amikor Settembrinit a polgári liberalizmus, a felvilágosodás, a haladás, a kapitalizmus megtestesítőjeként, a zsidóból lett jezsuita Naphtát „a kommunizmus, a terror” képviselőjeként állítja olvasói elé. Ugyancsak nem lehet egyetérteni Hermann Stresauval azzal a megállapításával, amely szerint *A varázshegy* hermetikus miliójében fixálódik, stabilizálódik az individuum, nincs lehetősége önmaga fejlesztésére. Az ingadozó, középszerű átlagpolgár, Hans Castorp lelkéért két hatalom küzd. Hans Castorp a regény egyik legkiemelkedőbb fejezetében — a síkirándulás alkalmával — félig öntudatlanul, félig megfagyva próbál választ keresni a gondolatait kínzó kérdésekre, ekkor megtagadja Settembrinit és Naphtát is, hogy azután a regény végén a világháború „a halál szörnyű világünnepének” kitörésekor harcba induljon az emberiség jövőjéért és a humanizmusért.

FRANK KATALIN

Heinz Sauererßig: Die Entstehung des Romans „Der Zauberberg”. Stuttgart, 1965.

A Thomas Mann születésének 90. évfordulójára megjelent könyv két esszét és hat, 1920 és 1926 között írt dokumentumot tartalmaz. A két esszé a címlapon feltüntetett szerző munkája; a dokumentumok Alexander Prüssian, Ernst Robert Curtius, Margarete Levy, N. J. Moschytz és Rudolf Kaßner tollából származnak. A dokumentumok alapján az olvasóban az a benyomás támad, mintha Thomas Mann célja a regény megírásakor a tüdőbetegség lelki és testi életének bemutatása lett volna — a manni gondolatok virtuozitásával fűszerezve, melyek az idő, az anyag, az élet és halál, humanitás és antihumanitás körét ölelik fel.

A dokumentumokra támaszkodva a szerző is az élet és halál kérdését tartotta leglényegesebbnek a manni gondolatok sokaságából, s ezt abszolutizálja irányította csaknem minden figyelmét a tüdőbetegsége. Sauererßig könyve kétszer is idézi azt a mondatot (50. és 54.), melyet Hans Castorp fogalmaz meg, amikor *A varázshegy* egyik leghíresebb és legsikerültebb fejezetében. A hóviharba kerülve, választania kell a halál vagy a megmenekülés között: „Az ember a jószág és a szerszám nevében nem engedje beleszólni a halált gondolataiba.” A dokumentumok írói a regény kiemelkedő részeit a farsangi éjszaka jelenlétében (Kaßner) vagy Hans Castorp lemez-hallgatásában (Curtius) vé-

lik felfedezni, Settembrini és Naptha szellemi és tényleges párbajának a jelentősége azonban valamennyiök figyelmét elkerüli.

A *varázshegy* keletkezésével elsősorban Sauereßig címadó esszéje foglalkozik, amely felépítésében a regény megírásának tizenkét évét szinte évről évre követi. A szerző adatgyűjtése a lagapróbb részletekig kiterjed, s műve ebben túllépi az esszé keretét — a számos tényanyaggal történt bizonyítás inkább alapos körütekintéssel megírt életrajzrészletet sejtet. Sauereßig figyelme az sem kerüli el, hogyan értékelte regényét írásának egy-egy időszakában maga a szerző.

Sauereßig másik esszéje Thomas Mann regényének orvosi hátterét vizsgálja, és különösen a tuberkulózis témájával foglalkozik behatóan. Levelekkel és más idézetanyaggal bizonyítja, hogy *A varázshegy* megírásához Mann davosi élményei és feleségének ottani többhetes tartózkodása adták az első indítékot.

A Sauereßig könyvében közölt dokumentumok nagyszerű bizonyítékai annak a hatásnak, amelyet *A varázshegy* megjelenésekor kiváltott. A betegséggel összefüggő emberábrázolásról a legeltérőbb vélemények hadakoznak egymással, a német értelmiségnek az első világháború utáni problémáját azonban kizárólag Rudolf Kaßner cikke érezteti, de csak annyiban, hogy Hans Castorp közepszerúségéről, szenvedélytelenségéről ír, arról az embertípusról, aki maga sem tudja, hová tartozik.

Margarete Levy cikke szembeszáll azokkal az orvosokkal, akik egy ellenük irányuló támadást látnak Thomas Mann regényében, és hasonlóképpen Moschytz is megvédi a regény íróját.

Ezek a dokumentumok a mű címétől eltérően valójában nem *A varázshegy* keletkezéséhez kapcsolódnak, hanem a regény első fogadtatásának légkörét érzékeltetik. Azáltal pedig, hogy Sauereßig könyvének egésze a betegség és halál problémáját hangsúlyozza, némileg eltorzul éppen a legfontosabb: a Thomas Mann-i sajátos humorban jelentkező életigenlés.

CSEREPEKEI ÉVA

Käte Hamburger: Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman. München, 1965. Nymphenburger Verlag, 237.

Käte Hamburger, a stuttgarti Főiskola általános és összehasonlító irodalomtörténeti tanszékének professzora, ebben az

értekezésében Thomas Mann József-regényét elemzi és megvilágítja e műnek egy eddig kevésbé figyelembe vett aspektusát: a humor szerepét és jellegét a tetralógiában.

Már a bevezető részben kifejtett álláspontját, mely szerint Thomas Mann műve a „nagyhumor” klasszikus regényei között is első helyen áll, a tanulmányon végig gazdagon és sokoldalúan, számos idézettel alátámasztva bizonyítja. Hamburger rámutat az ironia és a humor különbségére. Az ironia gyökere a távoltartás, a távolállás a dolgoktól, a humoré pedig a dolgok fölé emelkedés úgy, hogy lemosolyog rájuk. Hangsúlyozza, hogy az igazán humoros művekre a valóságos tartalomnak egy nem valóságos megjelenési formája a jellemző. Thomas Mann humor-alkotásának alapeleme, hogy egy jelenség nem felel meg annak, amit tulajdonképpen képviselnie kellene. Käte Hamburger kimutatja, hogy ez a humor Thomas Mann egész életművére jellemző. Példa erre a József-regény idejéből származó kisebb mű, az *Elcsorélt fejek. Indiai legenda* is, amely két barát „véres és őrzött” története — egy képtelen szituációval ábrázolja azt a valóságos tény, hogy a szellem és a test harmóniája nem tökéletes. De ez a diszharmónia nem elítélendő, hanem mosolyt keltő. Valóságos érzelmeknek nem valóságos megjelenési formája teszi humorossá a *Zürzwar és kora bánat* című novellát is.

A továbbiakban Hamburger rátér arra, hogy a József-regényben nemcsak a tárgy és az elbeszélés hangja humoros, hanem a mű felépítése is, amely különösen nagy szerepet játszik a mondanivaló megvilágításában. Ezen az alapon folytatja a tetralógia analízisét.

Három fejezetben foglalkozik a regény tárgyával és elbeszélő módjával, majd József személyével kapcsolatban a mítoszszal mint valósággal és a mítosszal mint szimbólummal. Megállapítja: más bibliai tárgyú regényektől abban különbözik Thomas Mann tetralógiája, hogy forrásait kritikus tudományossággal kezeli. A jól ismert alakok: József, testvérei, éppúgy az egyiptomi Potifár és környezete eleven személyekké válnak. Hamburger példákön mutatja be, hogy Thomas Mann átfogó, terjedelmes ismeretanyagát mint használja fel az események realizálására, ugyanakkor ezt a realizálást és ezzel együtt a hagyományt megmosolyogja. Véleménye szerint a regényt nem az elbeszélés módja teszi humorossá, igazi humoros regénnyé, hanem az a szempont, amelynek alapján József történetét elmondja.

Tanulmánya második részében a mitikus tudattal foglalkozik. Nagyon érdekesen világítja meg, miért helyezte az író

Ábrahám dédunokájának, Józsefnek egyiptomi tartózkodási idejét több évszázaddal későbbi időpontra, mint ahogy azt a Genézis alapján ismerjük. Hamburger szerint ez az eljárás is a realizálás fontos eszköze volt és előmozdította a mélyebb mitikus értelmet. Példákkal bizonyítja a keleti mítoszok egymás közötti szoros kapcsolatát és a mitikus gondolkodásmód pszichológiáját (pl.: a kiválasztottság motívuma).

Következésképpen és egyre több oldalról világítja meg a regénynek a humor irányában való fejlődését. A regényből vett idézetekkel illusztrálja, hogy az Egyiptomba eladott József alakja egyre jobban leveti a mitikus karaktert és tulajdonképpen humoros lesz. Miközben ismerteti azt a történelmi időt, amelyben a szép, fiatal és okos József Egyiptom vezetője lesz, nagy hozzáértéssel emeli ki Thomas Mann ábrázoló készségét, amellyel szinte láthatóvá teszi József egyéniségének mitikus és reális humoros kétértelműségét.

Hamburger nagy pszichológiai készséggel mutat rá Thomas Mann pszichológiai analitikus értelmező módszerére, amellyel életteljessé teszi a regény „Egyiptom” kötetének szereplőit és cselekvéseik lélektani rugóit.

Újszerű a tanulmány írójának az a megállapítása, hogy Thomas Mann e főművében egyesül a humor és szimbólum, az a két struktúra, amely más regényekben csak külön-külön jelenik meg.

Elutasítja azt a felfogást, amely úgy véli, hogy Thomas Mann József alakjának mitikus problémáját racionálisan oldja fel és azt állítja, hogy mind a mitikus, mind a racionális vonások végigkísérik József alakját, és éppen ebben rejlik a magas humor.

Analízisének befejező részében foglalkozik a regény humánus jellegével, kiemeli József jellemének fejlődését az ember-szeretet irányában. Éles megfigyelő készséggel rámutat arra, hogy Thomas Mann itt válaszol arra a problémára, miként viszonyul a szellem az élethez, miként oldódnak fel az élet problémái a humánumban és az ebből fakadó életörömben.

Káte Hamburger tanulmányának érdeme, hogy nemcsak az általa felvetett szempontból analizálja Thomas Mann regényét, hanem felgöngyölíti mindazokat a szálakat, amelyekből az író ezt a nagyszabású regényt szötte. Utal mindazon művekre, amelyek az általa felvetett problémát bármely szempontból érintik és állításait gazdag példaanyaggal bizonyítja. Behatóan foglalkozik az író által felhasznált biblia- és keletmitológia-anyag-

gal, valamint azokkal a filozófusokkal, akik az íróra hatottak.

A tanulmány tudományos felkészültségével, érdekes szempontjaival valóban felkelti az olvasó érdeklődését a nagy tetralógia iránt és közelebb hozza a mű helyes megértéséhez és értékeléséhez.

IMRE GABRIELLA

Kurt Sontheimer: Thomas Mann und die Deutschen. München, 1961. Fischer Bücherei. 157.

Thomas Mann viszonya a németekhez, a németiség múltjához, jelenéhez, fáradozásai jövőjéért — ezek azok az alapproblémák, amelyeket Kurt Sontheimer könyve tárgyal. A politikus és publicista Thomas Mannt állítja az olvasó elé.

Az 1914 és 1920 közé eső időszakot ismerteti a könyv első része. Az ekkor megjelent publicisztikai művek tematikája végigkíséri Thomas Mannt egész életén keresztül.

A művészet és a politika viszonyát különbözőképpen ítélte meg Thomas és Heinrich Mann. A testvérháborúság döntő szerepet játszott abban, hogy Thomas Mann önmaga és a világ előtt tisztázta nézeteit. A szerző végigvezet azon az úton, amelyen Thomas Mann felismeri, hogy a politikum része a humánumnak, ezért a művész nem zárhatja ki érdeklődési köréből, majd azt, hogy minden szellemi magatartásban látni módon a politika is benne rejlik, végül az első tétel tovább bővül, amennyiben az író véleménye szerint a politika mellett a szociális kérdés is a humánus része.

E felismerések Thomas Mann politikai gondolkozásának fejlődését jelzik, miközben a vilmosi Németország védelmezőjéből a szociális demokrácia megteremtésének sürgetőjévé válik. Ezt azonban egy hosszú és sok történelmi eseményt megért élet során éri el az író.

Kurt Sontheimer az adott politikai helyzet részletes elemzésével világítja meg Thomas Mann állásfoglalását az I. Világháború alatt, tartózkodik a bírálattól, inkább a problémák bemutatására törekszik.

A könyv II. része az 1920-tól 1933-ig terjedő időszakot öleli fel. E periódusban Thomas Mann politikai gondolkodása egyre érettebbé válik, de nézetei korántsem egyszerűsíthetők le úgy, hogy szokványos kategóriák alapján osztályozhatók lennének. Kétségtelenül szükséges Sontheimer elemző munkája, hogy a kezdődő, kibontakozó, majd uralomrajtó nemzeti szoci-

alizmusról, ennek előkészítőiről, egyáltalán szellemi magatartásáról mondott mánni véleményét a maga árnyaltságában ábrázolhassa.

Erre az időre esik egy másik fontos probléma jelentkezése is: Thomas Mann viszonya a kommunizmus eszméihez. A szerző szívesen lát a szocializmusban csak egyfajta totális rendszert, pedig ezzel saját dolgát nehezíti meg, mert Thomas Mannt éppen méltányos és szubjektíve érthető álláspontja miatt csaknem mentesíteni kénytelen. A könyvben szereplő idézetek ritkulnak és rövidebbekké válnak, inkább a szerző saját interpretációjában világosodik meg Thomas Mann véleménye, amely arról tanúskodik, hogy az író érdeklődése a szociális problémák iránt megnőtt, és ha a kommunizmusról vallott nézetei mindvégig egy polgári művész gondolatai is, a társadalmi haladás és a szocialista társadalom problémája korántsem olyan elutasítandó gondolat volt számára, mint amilyennek a szerző ábrázolja.

Mindez átvezet már a következő, 1933 és 1945 közé eső időszak kérdéseihez. Thomas Mann emigrációja, a fasizmus ellen folytatott szellemi harca, az antikomunizmussal szemben tanúsított elutasító magatartása és a szövetségesekbe helyezett bizalma, hogy a háború után valóban a kibékülést szolgáló megoldást találunk — ez jellemzi Thomas Mann politikai tevékenységét az említett periódusban.

1945 és 1955 között az író választás elé kerül: visszatérjen-e hazájába, és ha igen, annak melyik részébe. Kurt Sontheimer lélektani és politikai okokkal magyarázza Thomas Mann magatartását, azt, hogy az író, aki az egységesnek óhajtott Németországot reprezentálja, nem vállalja a választás következményeit, de nem is határolja el magát egyik német államtól sem.

A politikus Thomas Mann bemutatása egy olyan könyvben, amelynek csak ez a célja, közelebb visz Thomas Mann, az ember és író megértéséhez. Szükségszerűen egyszerűsít azonban a könyv azáltal, hogy csak szórványosan tesz említést szépirodalmi műveiről.

ERŐS LÁSZLÓ

Harry Pross: Literatur und Politik. Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1963. 376.

Harry Pross könyvét elsősorban abból a gyakorlati szempontból vizsgáljuk: mennyire tudja használni az az érdeklődő, aki

az irodalom, kultúra vagy politika történetének egy-egy problémájával vagy alakjával foglalkozva azt szeretné tudni, milyen szellemi-világnézeti háttére van annak a témájába vágó cikknek, amelyet egy-egy folyóiratban talált. Még akkor is jogosnak tartjuk ezt a szempontot, ha a szerző ezen túl mást is, ill. ennél többet akart adni: egy a folyóiratokra támaszkodó kultúrtörténetet, sőt a folyóirat-problémának mint kulturális jelenségnek általános érvényű tisztázását.

Harry Pross a szűkebb igénynek annyiban tesz eleget — s ez nem csekély érdem —, hogy a német kulturális folyóirat-rettetegből úgy választja ki azt a százharminckettőt, amelyekről ír vagy amelyeket legalább is megemlít, hogy ezáltal elfogadható értékrendet, ill. fontossági sorrendet állít fel. Ezen belül, nyugatnémet szerzőről lévén szó, elismeréssel kell említenünk, hogy a moszkvai *Das Wort* és az NDK-beli *Aufbau* és *Sinn und Form* is tárgyalja, sőt elfogultság nélkül tárgyalja. Ha a különben különös gonddal kimunkált 1919–1933-as periódusból a *Linkskurve* és a *Die neue Bücherschau* ki is maradt, és az NDK írószövetségének folyóiratáról, a *Neue Deutsche Literatur*ról el is felejtkezett. A kötet használhatóságát az is növeli, hogy a részletesebben tárgyalt folyóiratokhoz irodalmat is ad. Az azonban, hogy egyes adatai nem pontosak, gyanakvóvá tesz azokkal az adatokkal szemben is, amelyeket közvetlen szemlélet alapján nincs módunk ellenőrizni. A *Das literarische Echo*ról pl. a 97. l-on azt közli, nyilvánvalóan Fritz Schlawe különben kitűnő bibliográfiai műve (*Literarische Zeitschriften 1885–1910*, Stuttgart, 1961.) egyik adata alapján, hogy 1898 és 1929 között jelent meg; valójában ezen a címen 1921-ig, majd 1943-ig mint *Die Literatur*; szerinte az NDK-beli *Aufbau* 1949-ig jelent meg (137.). Az, amit műve értekező részében az egyes folyóiratokról mond, hasznos tájékoztatás és a bővebben tárgyalt folyóiratoknál maradandó képet is nyújt. Tárgyalási szempontjaitól egyelőre eltekintve az olvasó azonban itt sem mer teljesen bízni benne, mert a munka olvastán mindjobbán erősödik az a benyomása, hogy a szerző a lényegesebb szakirodalmon kívül saját tapasztalatból csak az első számot vagy számokat (esetleg szűrőpróbaszerűen néhány későbbit) ismeri, és bizonyára ennek a következménye, hogy alig valamit tudunk meg arról, kik voltak a folyóiratok jelentősebb szerzői. Örömmel fogadjuk viszont az itt-ott felbukkanó szerkesztő- vagy kiadóportrékat.

Ami mármost a munka kultúr- és politikai történeti oldalát illeti, szintén ilyen

óvatosan elismerő álláspontot kell elfogalnunk. Az első fejezetben a szerző az irodalom és politika összefüggését bizonyítja (*Politika és irodalom*); ha ez számunkra nem is nélkülöz bizonyos önkéntelen komikumot, olvasói nagyobb részének bizonyára tanulságos olvasmány. A folyóiratábrázolásokból kikerekedő kultúrtörténeti kép alapjául szolgáló pozícióját az jellemzi, hogy a marxizmust tudatosan elutasítja, és egy pszichológiai elemekkel gazdagított halvány szellemtörténeti felfogást igyekszik érvényesíteni. Az egész tárgyalt korszakra jellemző hajtóerő a „civilizációs folyamat”-ban látja, amelynek pl. egyik következménye a munkásság számszerű erősödése. A társadalom, ill. egyes csoportjai csak mint folyóirat-készítők, ill. -olvasók érdeklik, s így az „eltársadalmiasodott” (a társadalom által felszívott, egyéniséget vesztett: „vergesellschaftet”) a munkásság nem érdekli, hiszen egy folyóirat keletkezése kizárólag a „társadalomtól elidegenedett” („entgesellschaftet”) értelmiségié, „elkülönülési áramá”-nak („Absonderungsströme”) és „csoportalakítási” („Gruppenbildung”) ösztönének következménye. A marxizmus gondos elutasítása nem vált hasznára a tanulmánynak: teljesen felszínessé tette kortörténeti áttekintéseit és többek között olyan nemigen érthető tendencia-csoportosításokhoz vezetett, mint amilyent az 1929 és 1932 közötti évekről ad. Észérint a konzervatív-nacionalista vonallal a radikális polgári állt szemben, és a *kettő között* helyezkedett el a nemzeti szocialista, ill. ehhez közelálló folyóiratok csoportja. Mindamellet az összképet tekintve különösebb nehézség nélkül kihámozható a tanulmányból a folyóiratok valóságos szellemi és társadalmi revelanciája, sőt ezen túl a német, főleg polgári társadalmi tudatfejlődés alapvonásaiban helyes koordináta-rendszere. Ha az egyik mondatban az adott folyóiratot ugyan „tökéletesen össznemzeti, pártok felett álló”-ként is jellemzi, a következő mondatokból kiderül, ez azt jelenti, hogy a konzervatív polgárság és felső tisztviselő- és értelmiségi réteg hivatalos birodalmi szellemét tükrözte és szolgálta ki. Az is világos, hogy a polgári folyóiratoknak a századforduló körül kialakult két táborában, amelyek mögött ő részben „csoportrivalitásokat”, részben a „megtartó jellegű” és a „társadalmi kritikus” szellem szembefordulását látja, az imperialista és a radikális, ill. humanista polgári áramlatok elválásáról van szó. És ha a szerző a tiszta ideák szemléltetésének elismerésével is szól arról, hogy a folyóiratok egyik csoportjának az első világháború előtt sikerült a „nép mélyén

nyugvó irracionális erők” felszínrehozásával legalább is *elméletben* az „egyéniesség, nemzetiség és tevékenység” egyesítése útján harmóniát teremtenie, érdemi közlései alapján világos, hogy olyan szellemi irányzatról van szó, amelynek további fejlődése és uralkodóvá válása 1933 és 1945 között a *gyakorlatban* teremtett „harmóniát”.

Abban, hogy Harry Pross végső soron és fővonalaiban helyes képet ad a társadalom—szellemi fejlődés—folyóiratirodalom hármass kapcsolatáról, jelentős szerepe van könyve legértékesebb, *Programme c.* részének, amely az egész kiadvány több mint felét teszi ki és majd félszáz folyóirat programadó cikkeit közli. Ezek a dokumentumok jellemzik természetesen a folyóiratokat is, ha nem is teljes érvényességgel, hiszen a szerző az értekező részben ritkán tér ki arra, mennyi valósult meg belőlük és mennyire változtak az idők folyamán. Rendkívül sokatmondóak azonban önmagukban, azaz a folyóiratoktól függetlenül, mint a szellemi—irodalmi—politikai fejlődés különben nehezen hozzáférhető emlékei. Különös tanulsággal olvashatjuk pl. a német szociáldemokrácia múlt századbeli kultúrprogramját (*Die neue Zeit*, 1883) vagy a paraszti és ipari kisüzemen alapuló „minőségi forradalom” harmadik útjának meghirdetését (*Süddeutsche Monatshefte*, 1904). Fontos adalék az expresszionizmuson belül az egyéniségtől kiinduló társadalmi változás elméletének megfogalmazása (*Wissen und Leben*, 1907) és annak az eléggé elhanyagolt ténynek a konkrét bizonyítéka, hogy a szociáldemokrácia opportunizmusa is szerepet játszott abban, hogy a fiatal költők az expresszionista anarchizmusban kerestek megoldást (*Der Sozialist*, 1909). A *Deutsches Volkstum* (1917) programja azt mutatja meg, hogyan tartalmazta a frázisos idealizmus és az imperialista szellem egyesülése a szóhasználatig menően a fasizmust, amely a *Der Widerstand* (1926) esetében a szociális demagógia és sovinizmus egybeötvözéseként jelenik meg. A másik oldalon ritkán láthatjuk a legnemesebb és legkövetkezetesebb polgári humanista és a szocialista szellem természetes szövetségét ilyen világosan, mint itt, Thomas Mann és Johannes R. Becher szövegében (*Mass und Wert*, 1937; *Aufbau*, 1945). S még egy tanulságos dokumentumpár: Alfred Andersch két megnyilatkoztatása megmutatja, hogyan szorult a nyugat-német újrakezdése szocialista elemeket is tartalmazó lendülete a tiszta esztétika levegőtlen-ségébe (*Der Ruf*, 1946; *Texte und Zeichen*, 1945).

SALYÁMOSY MIKLÓS

Joseph Jones: *Terranglia, the case for English as world-literature*. New York, 1965. Twayne Publishers Inc. 110.

Az utóbbi néhány évtized egyik figyelemre méltó jelensége, hogy az „angol irodalom” megnevezés jelentéstartalma lényegesen megváltozott. Eredetileg, évszázadokon át azt az írásbeliséget értette alatta a világ, ami angol nyelven Anglia (hivatalosabb elnevezéssel: Nagy-Britannia) területén napvilágot látott. Ez a meghatározás már a múlt században bővülni kezdett azáltal, hogy Amerikában, pontosabban az Egyesült Államokban is születtek egyre nagyobb számban és egyre jelentősebb értékű irodalmi művek. Mivel ezek is angol nyelvűek voltak, a brit és ennek nyomán a világ köztudata egy ideig az angol irodalom jelenségeiként, mintegy abba bekebelezve tartotta számon őket. Tehette ezt annál is inkább, mivel a XIX. század amerikai irodalmának nem lebecsülhető hányada a Nagy-Britanniához fűző kapcsolatokat, a hagyományok folytonosságát hangsúlyozta. A XIX. és XX. század fordulójára azonban az amerikai irodalom amerikaiasága olyannyira lényegbelivé vált, hogy az amerikai irodalom mintegy formailag is önállósult, öntörvényűvé vált, megszűnt angol irodalom lenni s helyette csupán angol nyelvű, önálló irodalom lett.

Ennek a fejlődésnek az intézményes külsőségei is jól megfigyelhetők. A filológiai síkon megmutatkozik ez sok egyéb között abban is, hogy 1929-ben megindult az első olyan folyóirat, az évnegyedes *American Literature*, mely címének megfelelően kizárólag a hazai terméssel foglalkozik magas filológiai színvonalon. A XX. században már egyre nagyobb számban létesültek egyetemi tanszékek az Egyesült Államokban, melyeknek egyetlen feladata az amerikai irodalom oktatása és tudományos feldolgozása, élesen elkülönülve a brit-angol irodalommal foglalkozó amerikai fórumoktól. A második világháború óta ez a folyamat meggyorsult. Ma már nemcsak az Egyesült Államokban, hanem számos nyugat-európai egyetemen is vannak amerikanisztikai, amerikai irodalomtörténeti tanszékek, — a legnagyobb számban éppen Angliában. Sőt már két-három közép- és kelet-európai nem-tökés országban is önállósult tanszéki formában az amerikanisztika. Itt-ott már amerikai professzorok is tanítják hazájuk irodalmát, még Kelet-Európában is.

A fejlődés nem állt meg az amerikai irodalom önállósulásánál. Már Shakespeare kortársa, Samuel Daniel angol költő a gyarmatosítás megindulásának legkezde-

tén írott *Musophilus* című párbeszédes tankölteményében 1599-ben előre látta, hogy „most még ismeretlen távoli partokon nyelvünk kincsei a jövőben ki tudja még milyen nagy szellemi alkotásokat, milyen új alakban fognak e világra segíteni”. S valóban ma, amikor a XX. század kétharmadán túl vagyunk, megállapíthatjuk, hogy nemcsak angol (nagy-britanniai) és amerikai (egyesült államokbeli) irodalom létezik, hanem távol és függetlenül e két területtől még hét vagy nyolc nagy területi egységen és tájon is van és virágzik már angol nyelvű irodalom, mely nem is elhanyagolható értékű. Századunk végére könnyen megérhetjük, hogy mennyiségileg véve a Nagy-Britanniában évente megjelenő irodalmi művek számszerű kisebbségbe fognak kerülni a nem-európai angol nyelvű irodalmi alkotásokkal szemben, éspedig nem csupán összes példányszámban, hanem tételekben is.

A hajdani angol gyarmatok, a ma s jó ideje független országok irodalma olyan mértékben terebélyesedik, hogy szigorúan filológiai-kritikai feldolgozásuk új szakfolyóiratokat tett szükségessé. Ezért indult meg 1958-ban Witwatersrand egyetemén, Johannesburgban az *English Studies in Africa*, 1959-ben British Columbia egyetemén az évnegyedes *Canadian Literature*, majd 1963-ban Hobart egyetemén, Tasmaniában az *Australian Literary Studies* (amit azonban 1940-ben megelőzőtt a Melbourne-ban alapított *Meanjin Quarterly* és az újjélandi irodalmat 1947 óta referáló, kevésbé tudományos szemléletű *Landfall* folyóirat). Az irodalomtudomány e megnyilvánulásaival — mondhatni szükségszerűen — messze el van maradva az irodalmi termés mögött. Hiszen a megnevezett országokon kívül igen jelentékeny értékű irodalmi alkotások láttak napvilágot angol nyelven egyéb országokban is, így Indiában és Pakisztánban, a Karib-tenger térségében (Nyugat-India), Kelet-, Nyugat-, és Közép-Afrikában, csendes óceáni és malájföldi területeken is, — de ezeknek nincs irodalomtörténeti folyóirata, habár több esetben elkészült már antológiája, sőt a kritikai áttekintés első kísérlete is.

Joseph Jones, az ismert texasi irodalomtörténész a nem egészen szerencsésen *Terranglia* címet hordó rövid kötetében még nem szándékozik akár vázlat alakban is megírni a legfiatalabb angol nyelvű (de sem brit, sem amerikai) irodalmak történetét. Csupán fel kívánja hívni a világ anglistáinak figyelmét arra, hogy milyen nagy kiterjedésű, úgyszólván felderítetlen, Európában és főleg az Egyesült Államokban tudomásul is alig vett területei vannak

az angol nyelvű szépirodalomnak. Művében felvázolja az irodalmi helyzet ilyen-nemű kialakulásában az utolsó évtizedekben szerephez jutott tényezőket, megjelöli és különhatárolja az „angol nyelvű világ-irodalomra” irányuló kutatás területét és figyelmeztet néhány technikai és elvi problémára. Emlékeztet a nagy terület történeti áttekintésének néhány alapvető kísérletére, mint pl. az A. L. McLeod-szerkesztette *The Commonwealth Pen, an introduction to the literature of the British Commonwealth* (Cornell University Press, 1961) és egyéb kiadványokra, a *Conference on British Commonwealth Literature Newsletter* címen közzétett időszakos hírközlő lapocskára, az e tárgyban tartott londoni és leeds-i értekezletekre és számos egyéb jelenségre is.

Könyvének nagyobb részét képező függelékeiben előbb vázlatos kronológiáját adja a Nemzetközösség (és az azon kívül eső területek) számos fontos angol nyelvű irodalmi alkotásának, majd tizenegy nagy tájegységre bontva (Anglia és az USA kirekesztésével) felsorolja az egyes területek angol nyelvű irodalmi termésével kapcsolatos antológiákat, irodalomtörténeti, kritikai és reference munkákat, majd a folyóiratokat. Ezt követően ugyanilyen területi beosztásban — azon belül pedig történeti sorrendben és műfajok szerint tagolva — közli a nevét mintegy ezer olyan írónak, aki e nem-brit és nem-amerikai országokban irodalmi szinten angolul írt vagy ír. Közöttük természetesen viszonylag nagy számban vannak színesbőrűek (így Indiában és Afrikában), főleg természetesen a XX. századi, illetve a második világháború utáni korokban.

Jones professzor jegyzékébe olyan írókat is felvesz, akik nem születtek a szóban forgó tájnak s életművük egésze sem jellegzetesen e távoli területek szellemében fogant, hanem akik csupán egy ideig vettek részt a tájegység életében és írtak róla (mint a távolabbi múltban pl. Thackeray, Kipling, Butler, Mark Twain, R. L. Stevenson, a hozzánk közelebb eső időkben Maugham, Aldridge, Orwell, Burgess, Graham Greene és mások), mivel az ilyen írók — szerinte — új irodalmak esetében, főleg a gyarmati sorból kiemelkedőknél a helyi irodalmi hagyományoknak fontos, jó ideig hatást gyakorló elemei.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

Gerald Rabkin: Drama and Commitment. Politics in the American Theatre of the Thirties. Bloomington, 1964. Indiana University Press, 322.

Az irodalom elkötelezettsége, az írók társadalmi felelőssége körül gyűrűző vita mind szélesebb érdeklődésre talál az irodalomtörténet amerikai művelői között. Elégendő utalnunk az elmúlt év során az amerikai „új baloldal” rendezte plénumra, amelynek egyik vezető szónoka Maxwell Geismar volt, s arra a növekvő érdeklődésre, amellyel az amerikai irodalomtörténetírás művelői fordulnak az „elkötelezett” évtized, a harmincas évek felé.

Nem véletlen, hogy napjaink kutatója éppen a harmincas évek irodalmában találja meg a mai viták előzményeit, hisz ennek az évtizednek az írói hirdették legszenvélyesebben az irodalmi elkötelezettséget — akkor is, ha nem volt meg rá a napjainkban használatos kifejezés. Politikai indítékuk csaknem azonos volt a mai törekvésekkel: akkor a világháborúval fenyegető fasizmus, ma a világot fenyegető atomháború ellen, társadalmilag: a harmincas évek Amerikájában felvetődött problémák javarészt még napjainkban is megoldatlanok maradtak. A különbség: akkor merészebb, baloldaliabb nézőpontból vetették fel a problémákat, napjaink Amerikájában, másfél évtizedes hidegháborús politika után a magatartás kevésbé baloldali ugyan, de az igazság keresésének szenvedélye ugyanolyan fokú.

E tekintetben a fiatalabb irodalomtörténész nemzedék jár az élen. Tiszta lappal akarnak indulni, a teljes igazságot szeretnék megismerni — s nem véletlen, hogy a harmincas évek s általában a baloldal irodalmi törekvéseivel foglalkozó tanulmányok többsége a szerző első publikációja, doktori értekezések többé-kevésbé átdolgozott változata. Ezek sorában igen figyelemre méltónak tartjuk Gerald Rabkin tanulmányát a harmincas évek drámájáról. Nála valóban arról van szó, hogy napjaink elkötelezettségi problémájához keressen választ a múltban, s úgy érezzük, nem a szerző hibája, ha az angliai és franciaországi színpadi törekvések mellé nem tud megfelelő amerikai példákat felsorakoztatni. Ezt azzal indokolja, hogy az amerikai radikalizmus még nem tért eléggé magához kiábrándultságából, hogy képes legyen olyan társadalmi színházat

létrehozni, amely hasonlít ahhoz, ami napjaink Angliájában virágzik. Egyetérthetünk a szerzővel abban, hogy az elkötelezettség *önmagában* nem lehet megfelelő értékmérő, s maguk a marxisták tiltakoznak leginkább az olyan dogmatikus nézetek felújítása ellen, melyek a művészet értékét egyfajta politikai hatékonysággal mérték. Az amerikai baloldalon még napjainkban is hallható kijelentés, hogy „a művész szerepe ma nem az, hogy társadalmilag elkötelezett, hanem, hogy forradalmár legyen”, nem csupán önmagának ellentmondó követelés, hanem a társadalmi mozgás általános meg nem értését is bizonyítja.

Az alapprobléma, amit a szerző egész munkája során szem előtt tart, az, hogy a művész *hogyan* él az elkötelezettséggel: a társadalom és politika aktuális kérdései mint kívülről jött szempontok érvényesülnek-e alkotásában, vagy pedig a szerző élettapasztalatából és politikai meggyőződéséből fakadóan válik-e a mű organikus alkotórészévé? A „külső” szempontok érvényesülését véli felfedezni az amerikai drámaírók közül talán legkövetkezetesebben marxista, John Howard Lawson műveiben, míg a kérdés második felére Clifford Odets műveiben — mindenek előtt a *Lefty*-ben — találja meg a választ. Igaz, hogy Odets alakja szimpatikusabb is a szerző számára, olyan példaképet talált benne, akinek útja a „marxista elkötelezettségtől” való távolodást képviseli. Az egyes amerikai drámaírókra vonatkozó további fejezetekben a szerző S. N. Behrman, Elmer Rice és Maxwell Anderson drámáit elemzi, az elkötelezettség különböző aspektusaiból.

A kötetben külön fejezetet szentel a szerző egy-egy jelentősebb színházi vállalkozásnak is. Így első helyre kerül a Theatre Union, az első hivatásos társadalmi színház Amerikában, amely a dolgozó tömegek érdekeinek és céljainak szolgálatát tűzte célul maga elé. A Theatre Union nyíltan vállalt politikai elkötelezettségével szemben a szerző a Group Theatre-ben találja meg az „erkölcsi elkötelezettség” példáját. Ezt is csak annyiban, hogy e vállalkozás szervezői a társadalmi problémák felvetését tartották fő céljuknak, s nem e problémák megoldását, még ha fel is tételezték e megoldás lehetőségét, s általánosságban helyeselték a politikai állásfoglalást. A harmadik jelentős vállalkozás, a Federal Theatre lényegében kényszermegoldásként jött létre, hogy enyhítsen az állás nélküli színházi dolgozók gondjain. E vállalkozást azonban az a felismerés tette elkötelezetté, hogy „a színház a társadalmi közösség szerves és

szükséges része”, s korának magatartását, szükségleteit kell kifejeznie.

A szerző maga is érzi, hogy napjainkban politikai elkötelezettségre van szükség. De hogy ez mit jelent számára, Lindsay Anderson szavaival adja meg a választ: „Az elkötelezettség... nem kialakult dogma, hanem magatartási és cselekvési elv. Kifejezi azt az elkötelezettséget, hogy a művészetet összekapcsolja korunk erkölcsi, szellemi, társadalmi és politikai kérdéseivel... [Az elkötelezettség] nem azt követeli az írótól, hogy egy bizonyos pártvonalat hirdessen. Éppen ellenkezőleg — azt követeli, hogy az író tudatosan, felelősséggel dolgozzon annak a forradalmi korszaknak az érdekében, amelyben élünk. Ez az állásfoglalás adja meg Gerald Rabkin könyvének sajátos ízet és jelentőségét.

KOVÁCS JÓZSEF

Leonard Cabell Pronko: Avant-garde. The Experimental Theater in France. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1964. 225.

Bevezető fejezetében Alfred Jarry 1896-ban bemutatott *Ubu-jén* kezdve a szerző végigtekinti az avantgardista tendenciák jelentkezését a francia színpadon. Elhatárolja a század eleji társadalomkritikai elemeket tartalmazó irányzatot az ötvenes, hatvanas évek színházi kísérleteitől, melyeket — bár az emberi lét kérdései izgatják a drámaírókat — mégis főként művészi, formai törekvések megnyilvánulásaként kezel. Pregnánsan mutat rá a századunk második felében jelentkező avantgardista színház egzisztencialista jellegére, amely akkor is döntő, ha nem is beszélhetünk minden esetben az egzisztencialista filozófia kimutatható hatásáról. Fejtegetéseit azzal végzi, hogy a századeleji kísérletekkel ellentétben, a jelenlegi avantgardista dráma komoly közönségsikernek örvend. Ezt az elmúlt évtized modernista művészi törekvései közönségnevelő hatásának tudja be. Fogékonyabb, megértőbb nézőkkel, hallgatókkal találja magát szemben a mai drámaíró, mint századeleji elődje.

A második fejezet Samuel Beckett drámáival foglalkozik. Különösen részletesen elemzi a szerző a *Godot-ra várva* című drámát. Foglalkozik a klasszikus drámai forma bomlásával és már itt rámutat a jellegzetes „visszatérő struktúrára”, amely a dráma végére kiinduló helyzetükbe helyezi vissza a szereplőket. Két alapvető emberi kapcsolatot, a barátságot meg az úr —

szolga viszony témáját boncolja a darabban. Beckett rövid drámáiban a technikai újításokra mutat rá, a pantomim és a rádiódrama műfajára.

A harmadik fejezetben Eugène Ionesco műveit vizsgálja. Erőteljesen kiemeli a bábjáték hatását művészetére, jellemábrázolására. Tárgyalja a tragikum és komikum keveredését darabjaiban. Ez különben az egész XX. századi művészet egyik legszembeütőbb jellegzetessége. A méltóságát és hitét veszített ember művésze, amelyet James Joyce jelzője ír körül pontosan: „jocoserious”. Pronko párhuzamba állítja Beckett és Ionesco fejlődését. Úgy látja, hogy Ionesco a humanizálódás irányában halad, míg Beckett-nél éppen az ellenkező folyamat figyelhető meg. *A kopasz énekesnő* elemzésével kezdi Ionesco műveinek részletes tárgyalását. Különösen kiemeli azokat a darabokat, amelyek a diktatúra embert elnyomó hatását mutatják be, és amikor egy 1958-as nyugat-németországi bemutató jelentőségéről beszél, ahol a nácizmusra vonatkozó célzások különös értelmet nyertek, lényegében saját tételét cáfolja, azt, hogy a mai avantgardista francia színház kevésbé társadalmi jellegű, mint a század eleji.

A negyedik fejezetet az anti-dráma problematikájának szenteli. Felfogása szerint a görög tragédia óta minden dráma vallásos jellegű. Ezzel magyarázza a mítosz szerepét a mai avantgardista színpadon. De később ellentmond ezen állításának, amikor arra mutat rá, hogy egy kaotikus világban, melyben nincsenek általánosan elfogadott értékek, a mítosz felhasználásával az író olyan közös kiindulópontot keres, ami mondanivalóját érthetővé teszi a közönség számára. Arthur Adamov és Jean Genêt darabjain illusztrálja megállapításait.

Az ötödik fejezet a *Bábelről Édenig* címet viseli. Az elveszett Éden, a kaotikus Bábel állapotát az eddig tárgyalt drámaírókon kívül Jean Tardieu és Jean Vauthier képviselik. Átmenetet lát Pronko Henri Pichette, Michel de Ghelderode és Jacques Audiberti művészetében. Az Éden kapujának jelentkezését reméli Georges Schehadé darabjaiban, melyekben a hős-szent főszereplő a tisztaság keresésének szenteli életét.

Rövid összegezés zárja könyvét. Utal a francia avantgardista színház hatására angol nyelvterületen, említi az angol Pintert és az amerikai Albee-t.

Érdekes illusztrációk gazdagítják a rendkívül olvasmányos, világos könyvet, amelyet a színházkedvelő angol nagyközönség számára írt. Elvi konklúziókhoz nem jut

a szerző, de nem is törekedett erre. Ez az igénytelenség szegényíti különben sokatmondó fejtegetéseit, melyek során állandóan vissza-visszatér a századeleji és az ötvenes-hatvanas években jelentkező avantgardista színház közötti különbségekre, de anélkül, hogy utalna arra, mennyiben determinálták korunk történelmi adottságai jelenünk avantgardista törekvéseit. Az sem derül ki világosan, hogy az emberi lét ürességének érzete, az ember vígasztalan és teljes magányossága, azok a problémák, melyeket helyesen lát alapvető kérdéseknek a mai avantgardista színházban, lényegében a konkrét társadalmi helyzetből adódnak.

KATONA ANNA

Das Moderne Englische Drama. Interpretationen. Red.: Horst Oppel. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1963. 380.

Tizankilenc drámaelemző tanulmányt olvashatunk *A modern angol dráma* című kötetben. A bemutatott művek — Horst Oppel bevezető tanulmánya szerint — korszakos jelentőségű alkotások a modern angol dráma történetében, vagy olyan jellemző művészi vonások hordozói, amelyek a legkritikusabb esztétikai vizsgálódás mellett is valós, maradandó művészi értékeket képviselnek. Ezek az alapelvek nyilvánvalóan a tanulmányok összeválogatásának koncepcióját és bizonyos pozitív előjelű hiányokat vannak hivatva megmagyarázni, illetőleg megvédeni.

Az előszó láthatóan arra törekszik, hogy az angol dráma története utolsó hetven évének áttekinthető, nagy vonásaiban pontos vázlatát adja a Shaw—Wilde—Yeats triumvirátustól az abszurd parabolák különös, dekadens-kaotikus világáig. A meglehetősen rövid előszó nyilván avval az elgondolással fródott, hogy a korszakok, irányzatok kijelölését elvégezve az elemző tanulmányok adják majd meg igazán ennek a vázlatnak az életszerű teljességet.

Ezt a teljességet elsősorban a századforduló drámái termésének bemutatásában sikerült a szerzőnek megvalósítani. A korszak hagyományosan ismert, de színvonalasan kidolgozott képét kapjuk, s az elemzések — Shaw: *Warrenne mestersege*, *Pygmalion*, *Saint Joan*; Yeats: *The Countess Cathleen*, *Deirdre*, *At the Hawk's Well*; Wilde: *The Importance of Being Earnest*; Galsworthy: *Justice*; Synge: *The Playboy of the Western World* — kellemes meglepetésekkel szolgálnak. A nálunk inkább költőként ismert Yeats drámáit

olvasmányoknak is szép, de a filológusnak külön eseméjét jelentő, bonyolult poétikai, prozódiai problémákat oldozó tanulmányok mutatják be. Ugyanílyen szemlélet szól a Shaw-tanulmányokból is. Hosszú időn át divatosan modern gondolatnak látszott Shaw életművének művészi kvalitásait tagadni, detronizálni Shaw-t, a modern drámaíró. A kötet Shaw-elemzései ellenkező meggyőződéséről tesznek bizonyosságot, nem kis mértékben éppen a művészi sajátosságokat, Shaw atmoszférateremtő erejét, stílusművészetét, formagazdagságát vizsgálják.

A nagy drámai fellendülést követő évtizedeket *O'Casey* (Juno and the Paycock), *Auden-Isherwood* (The Ascent of F 6) és *T. S. Eliot* (The Family Reunion, The Elder Statesman) képviselik, s ezután egy sajátos egyensúlyjáték bontakozik ki a kötetzáró tanulmányokból.

A pogány *Dylan Thomas* (Under Milk Wood), az újszimbolista *Cristopher Fry* (Venus Observed, A Sleep of Prisoners, The Dark is Light Enough) után a radikálisok zárják a sort: *Osborne* (Look Back in Anger) és *Wesker* (The Chicken Soup Trilogy). Nyilvánvaló, hogy az előszó — ismertetésünk elején idézett — kategórikus elvei elsősorban erre a periódusra vonatkoznak. Osborne drámája és a Wesker trilogia valóban maradandó állomásai — már irodalomtörténeti értelemben is — a modern angol drámatörténetnek, de ez a két név az előszó szűkszavú támogatásával meg sem villantja a közelmúlt és napjaink angol drámájának hallatlan gazdagságát és sokirányúságát. Mégis a drámaírók úgynevezett balszárnát kétségtelenül a vezéregyenységek képviselik, míg a legtöbb vitát provokáló irányzat teljesen kirekesztődött a kötetből. Beckett, Pinter nevét ott olvashatjuk az előszóban, elemző, vitatkozó tanulmány azonban nem foglalkozik velük. A kötet szerzőinek s szerkesztőjének elzárkózása vagy óvatossága nyilván azt jelenti, hogy a „kényelmetlen problémákat felvető” abszurd színház mögött nem időtálló játszódást, komolytalanságot is éreznek. Tagadhatatlan azonban, hogy ez az irracionális, művészettörténelmileg is jellemző irányzata napjainknak, s éppen a kötet biztos ítéletképességű, igényes szerzői volnának hivatva arra, hogy az időtálló értékeket és a felületes kóklerkedést elválasztva megadják ennek az irányzatnak is a — legyen szabad ezt mondanunk — irodalmi pedigrijét.

Meg kell jegyeznünk, hogy a további tájékozódást igénylők számára a kötetet többoldalas bibliográfia egészíti ki.

KOCZTUR GIZELLA

Walter Höllerer: *Theorie des modernen Lyrik*. Hamburg, 1966. 446.

Ez a könyv, mely a méltán népszerű Rowohlts Deutsche Enzyklopädie köteteként jelent meg, második levonatban fekszik előttünk. Az első 1965-ben bocsátották útjára, s e mássikkal máris elérte a 20 ezres példányszámot. Nagy sikernek tekinthető tehát, különösen, ha témáját vesszük. Ha azonban közelebbi tartalomjelölését is megnézzük, megértjük a siker okát: Dokumente zur Poetik. Jellemző, hogy míg az első levonat homloklapján egy semmitmondó versidezet olvasható, a másodikikén ama költők nevei, kiktől a dokumentumok származnak. Nagy névsor, s a közönség a számára nyugtalanítóan érthetetlen modern líra kulcsát nyilván inkább reméli maguktól a kiváló alkotóktól, mint a kritikusok fontoskodó vagy lelkendező tolvajnyelvi értelmezéseitől.

Csalódásra van is, nincs is oka. A névsor illusztris; kevésbé jelentős nevet alig egy-kettőt tartalmaz (Alfred Lichtenstein, Oskar Loerke, A. Mac-Leish); inkább nálunk kevésbé ismert jónéhányat (pl. a kiváló argentin költőt, esszéistát, Jorge Luis Borges-ét, az amerikai Ch. Olson-ét). A listát Coleridge és Poe nyitja meg s Dylan Thomas és Tadeusz Rózewicz zárja. A hatvan költő, akiket a lista magába foglal, háromnegyedrész a négy nyugati irodalom, az angol, amerikai, német, francia képviselőiből kerül ki. A többiek oroszok, lengyelek, spanyolok, olaszok. A válogatást előítélettel nem lehet vádolni: nagy magasztalások olvashatók benne pl. Nezvalról, Majakovszkiról (aki különben egyik leghosszabb szöveggel is szerepel), s Neruda, az íróniával említett Sztálin-díj ellenére, szinte érdemén felüli elismerésben részesül. Szomorú, hogy egyetlen magyar név sem található benne, pedig pl. József Attilának, Kassáknak igazán volna itt hely. De az összeállító, mint utal is rá, csak abból válogathatott, amihez a nagy nyugati nyelveken is elérhető, számontartott helyen hozzájuthatott.

A kötet, bár néhány kongó ideológiai nyilatkozat is olvasható benne, konzervatív s progresszív egyaránt, nagyobb-részt tartja magát az említett tartalomjelöléshez: ahhoz ad dokumentumokat, mi a modern líra poétikai lényege, jellege, miben különbözik poétikai tekintetben a régítől, a romantikától, a klasszikától. Összefoglalhatók-e ezek a kötet nyomán?

Egy antológia, bármennyire tárgyilagos óhajt maradni, rendszerint érvelés az összeállító felfogása mellett is. Már persze, amennyiben van ilyen. Höllerernek van. Ez a válogatás, bármennyire tartózkodni

kívánt is attól, hogy *egy* felfogás igazolódokumentumává váljék, magán viseli ama német lírai korszak jegyét, melyben Gottfried Benn költészete, poétikai felfogása volt a legerősebb sugárzó központ. (Kiadóink s szerkesztőink e rendkívül nagy formátumú, erős hatású, bár igen problematikus szemléletű költővel, a szembenézés helyett, mind ez ideig a könnyebb „megoldást”, a negligálást választották.) Benn — itt is olvasható — felfogása szerint a modern lírikus, szemben elődei-vel, mesterségének szükségszerűen elméleti szakembere. Semmi sem idegenebb a modern nagy költőtől, mint az ösztönösség. Mialatt azt a nyolc-tíz igazán jelentős verset, melyet pályáján létrehozhat (legjelesebb kortársaitól s magától sem tételez fel többet Benn), megírja, a poétika minden jelentős problémájával szembe kerül, mindre választ kell adnia. A vers megalkotása éppúgy szaktudás kérdése, mint akármié a világon. Benn szerint a költőt a *megformálás* érdekli; a megformálás a költő létezési formája. Nincs ma más létezési lehetőség, véli, mint a gondolkodás, a végiggondolás. A vers nem más, mint egy-egy végiggondolás tökéletes megformálása, azaz egy-egy létezési szakasz, egy-egy létezés tökéletes megformálása. Tematikus tárgya, tartalma nincs a versnek, csak anyaga: a létezés egy-egy szakasza. De (vagy: *éppen ezért*) a mű, ha mű, önálló létező, abszolút módon immanens. Alkotója ismeretére, keletkezés-kora rajzának segítségére nincs, nem is szabad szükségének lennie. A poétika feladata, s így a költőé is, az, hogy földértse azokat az eszközöket, melyekkel a szöveg oly energiákat kondenzál, melyek, míg él az illető nyelv, a műből mindig kisugároznak, mindig zárt autonóm világ, létezés benyomását tudják kelteni. Bár Nerval, Poe-t, Baudelaire-t tartja Benn a modern líra első nagy inventorainak, Mallarmé az, akit az új lírikusi magatartás ha nem is legjelentősebb, de legjellemzőbb kezdeményezőjének vél. Kortársai közül, így érthetően, elsősorban Eliot felé fordult figyelme, bárha erős fenntartásai voltak, kivált misztikájával szemben. „...werde ich nicht aufhören mich zu fragen, ob nicht seine Dunkelkeit und Mystik ein Mangel an Clarté ist, am Formverpflichtung, an Herausarbeiten der inneren Dinge zu der gläsernen durchsichtigen Welt, die nun einmal die Kunst ist.” (E. R. Curtius-hoz, 1950. XI. 6.) A kötet tengelyében, bár benne egyetlen modern lírafelfogás sincs szándékkal visszaszorítva, kétség-telenül az Eliotéval rokon, az övével párhuzamosan futó felfogások állnak. Jel-

lemző, hogy még Poundtól is oly nyilatkozatok kerültek a kötetbe, melyek a formálásbeli, a mesterségbeli, nyelvi kérdéseket feszegetik, ezek fontosságát húzzák alá.

A kötet, így érthetően, a szubjektív „vallomások”, a metafizikai ömlengések fölvetelétől lehetőleg tartózkodott, s a proklamációkkal is takarékosan bánt. Nem volt azonban mindig szerencséje, lehetősége egzakt eszmefuttatásokat találni. Eliot, Mallarmé, Reverdy, Benn, Montale rokonszenves, határozott s érett fogalmiságával, terminológiai világosságával szemben még olyan tiszta nagy költők is, mint pl. Lorca a képiességek, a metaforikusságnak, az impresszionisztikus prózának reménytelen ingoványába tévednek. Mintha csak napjaink némely hazai „esz-szójét” olvasnánk náluk. Ezeket a szép és mélylelkű fecsegéseket a valódi érdeklődő, érteni vágyó enyhe csömörrel teszi le. Ezért mondtuk, csalódásra van is, nincs is oka a kötet olvasójának.

A kötet egészében azonban igen hasznos; a szakembernek is. Annál is inkább, mivel precíz filológiájú forrásközlést ad szövegeiről; s a rövid életrajzi bevezetők is szolid adatközlések. A költő szövegek jónéhányában nincs, többségében azonban bőven van nálunk is hasznosítható.

NÉMETH G. BÉLA

Süpek Ottó: Villon Kis Testamentumának keletkezése. Bp., 1966. Akadémiai Kiadó. Modern Filológiai Füzetek 1.

Minden költői alkotás mérlegeléséhez, esztétikai értékeinek, irodalomtörténeti jelentőségének megállapításához nélkülözhetetlen alap a mű sokoldalú filológiai vizsgálata. Fokozottan áll ez olyankor, ha időben tőlünk távolosok korok műalkotásáról van szó. Enélkül véleménynyilvánításunk ingatag alapon nyugszik, igen könnyen téves ítélethez, félremagyarázáshoz, hamis elképzeléshez vagy meg nem értéshez vezet. A filológiai vizsgálódásnak számos fajtája, változatai mód-szere van. A szerzői szöveg megállapításán, a megszövegeződés folyamatának elemzésén túl a modern filológiának foglalkoznia kell a mű keletkezésének eseménytörténeti és lélektani felderítésével, a belső tartalmi és formai, az érzelmi és logikai összetartozások felfedezésével; kapcsolatba kell hozni az alkotást szerzőjének életével, személyiségével, a korrall, annak embereivel, irodalmi, művészeti irányzatával; kutatnia kell, hogy a mű

létrehozója hogyan illeszkedett bele az uralkodó fogalom- és kifejezőrendszerbe vagy bontotta azt meg szubjektivitásával. Hogy egy modern módszerekkel dolgozó filológus vizsgálata milyen sokoldalú és izgalmas munkafolyamat, s az elért eredmények olvasása milyen érdekfeszítő élmény, erről könnyen meggyőződhet, aki elolvassa Süpek Ottónak Villon egy életmozzanatához kapcsolódó alkotásáról, a hagyományban *Kis testamentum* néven ismert verséről írt dolgozatát.

Süpek dolgozata az Akadémiai Kiadó új sorozatának, a Modern Filológiai Füzeteknek 1. száma, „mutatványpéldánya”. A vállalkozást illetően Süpek tanulmánya a legjobb reményekre jogosít. Igényes dolgozatokat, művek mélyre ható elemzését, írók életének ismeretlen adatokkal, az irodalomtudománynak új aspektusokkal való gazdagítását ígéri. Legalábbis ezt nyújtja a vállalkozás első száma.

A roppant gazdag Villon-filológia eredményeire támaszkodva, de az eddigi vizsgálódások körét kiszélesítve foglalkozik Süpek Villon életének 1456 végére eső szakaszával, amikor bűnügyi okokból és szerelmi csalódásból bújdosásra indulóban, művészi szerepjátszással szétosztja „képzeletének kincseit”. Az eddigi feltevésekkel és téves azonosításokkal szemben filológiai adatokkal és stilisztikai érvekkel meggyőződen bizonyítja Süpek, hogy az a személy, akire a végrendekezés áruháza átként Szent Antal tüzeit hagyományozza, a Villon és társainak lopását „beköpő” Guy Tabaryval azonos.

A *Hagyatkozás* (vagy ahogyan Süpek a hagyományhoz alkalmazkodva nevezi: a *Kis Testamentum*) 320 sorból áll, a Tabary-hagyaték ennek mindössze 4 sorát képezi (261–4. sor). Süpek, a művészi tehetség és műgond kiragadott példájának, e soroknak elemzésével — „mint csepp a tengerben” — teljes sikerrel mutatja be Villon költésiségének minőségét. Érzékelteti a korabeli hangszimbolika szabályainak megfelelően tudatosan alkalmazott hangkombinációkban érvényesülő esztétikai hatásokat, az egyes hangok érzelmi-kifejező tulajdonságait, a ritmusban és rímben rejlő zenei-esztétikai lehetőségeknek felhasználását a gondolatok és érzések árnyalt kifejezésére. Ezzel kapcsolatban azonban Süpek rámutat, hogy bár Villon tudatosan élt a középkor költői hangszimbolikájával, a régi formatechnikai keretek közt autonommá vált, nála a középkori teológikus-szimbolikus jelentés elvesztette transzcendens jellegét. Villon a középkorvégi átmeneti művészetnek, az *ars nova*nak képviselőjeként a régi felbomlását indította el, megszabadítva a költészetet

teológiai töltésétől, a valóságos élet összefüggéseit fejezte ki.

A fentiekhez hasonló esztétikai, költészettani elemzést a dolgozat számos részében találunk még, nem összefüggően ugyan, hanem a végrendelet egyes személyeit illető idézeteivel kapcsolatosan. Fő feladatának ugyanis a tanulmány írója elsősorban azt tekintette, hogy a vers szereplőiről az eddig tett megállapításokat továbbvigye, a Villon-filológia régebbi feltevéseit megerősítse, illetőleg újakkal gyarapítsa. Süpek alapos körültekintéssel többször jut el szenzációkért ható következtetésekhöz. Csaknem bizonyossággal mutatja ki pl., hogy a fentebb említett Tabary és a IV. zsargon-ballada Berart-ja egy és ugyanaz a személy, aki a nevezetes kollégiumi betörést valamelyik borbély-tabernában kifecsegte, többek közt Ithier Marchant jelenlétében. Ez az ember viszont riválisa volt Villonnak szerelménél, Marthe-nál, és a kifecsegett betörést használta fel arra, hogy riválisától megszabaduljon. Megfenyegette Villont, hogy felfedi a dolgot a rendőrség előtt. Költőnk hiába fordult Marthe-hoz segítségért, ez Ithier Marchant-nal szövetségelt, és közös erővel kényszerítették Villont, hogy 1456 végén elhagyja Párizst. A *Ballade a s'amy*e és a *Nagy Testamentum* Marthe-ja a *Kis testamentum* első szakaszainak a hölgyével azonos személy. Ennek ismeretében lehet helyesen értelmezni a szóban forgó versek megfelelő passzusait. Villon Párizsból nem a kollégiumi betörés miatt rá váró büntetés elől futott el (a hatóságok ekkor erről még semmit sem tudtak!), nem is azért, hogy egy újabb betörést készítsen elő Angers-ben.

Nincs rá terünk, hogy a dolgozatnak a vers eddig említett és többi szereplőjéről szóló új megállapításait bővebben ismertessük. Pár szót mégis szólnunk kell a fordításról, melyet Süpek függelékként csatolt a dolgozathoz, „hogy filológiai pontos és lehetőleg szövegű fordítást” nyújtson az olvasóknak. A már eddig is több áttüztetésben ismert Villon-vers magyar változatainak számát Süpek egy újabb, szép és az eddig leghitelesebb fordítással gazdagította. Hasznos lett volna azonban, ha a vershez néhány lapalji jegyzetet fűz, mivel ennek hiányában a magyar szöveg helyenként nehezen érthető, nem elég világos. Az *ászok* nem olyan közkeletű szó, hogy ne okozna nehézséget a 16. vsz. utolsó előtti sora értelmezésében. Értelmetlenül áll a legtöbb ember a 29. vsz. *mező-biliárdja*-val szemben; jegyzetelni kellett volna a 30. rész *monokli*-ját, ahol nem mindenki gondol nyomban az ütéstől származó kék foltra a szem körül. A 32.

rész *Űr-lányok* szava nem kelti fel az *Űr szolgálói* hangulatát. Hasznos lett volna megmondani a 34. vsz. utolsó soráról, hogy a *Herceg* jelentése itt: le Prince des Sots. Valószínűleg cégerként szerepel a 19. rész *Popin* itató-ja, *Fügé*-je, melyek így, nyomdatechnikai kiemelés nélkül zavarosnak tűnnek. Szerencsésebb lett volna a 36–38. részek visszalatolósított szavait (skolasztikus kifejezéseit) is lefordítani, mint ahogy közülük egyik-másikkal tette. Azt hiszem, a 38. részben a *fő részt* jobb lett volna *akarat*-tal visszaadni. Van ezeken kívül egy-két hely, ahol még pontosabban ki lehetett volna fejezni az eredeti francia szöveg mondanivalóját. És talán a *Kis testamentum* cím helyett is pontosabb lett volna, filológiaiag hívebben „Hagyaték”-., „Hagyományozás”-nak nevezni a költő *Lais*-jét. Annál is inkább, mivel a *Nagy Testamentum* egyik helyén maga is felemeli szavát a „Kis testamentum” megjelölés ellen.

VARGA IMRE

Jan Kott: Szekspir współczesny. (A modern Shakespeare.) Warszawa, 1965. PIW 474.

Mióta Peter Brook *Lear királya* meghódította Európát, 1964 tavaszán pedig Shakespeare magyar rajongóit is, azóta nálunk sem tekinthető ismeretlennek a lengyel Shakespeare-kutatónak, Jan Kott-nak a neve. Shakespeare-esszéit könyv alakban több nyelven, angolul, csehül, franciául, németül, norvégul, olaszul, spanyolul, svédül, szerbül, szlovénul is kiadták, sokhelyütt valóságos bestseller lett; 1964-ben a bécsi Herder kiadó is Jan Kott-nak adományozta évi díját. Lengyelországban kötetbe gyűjtve először 1961-ben jelentek meg ezek az esszék *Szkice o Szekspirze* címmel. Kott új Shakespeare-könyve így új is, meg nem is. Elmaradtak belőle — az egyébként nagyon is mélyre nyúló és sok általános kérdést megvilágító — alkalmi színházi kritikák, de bővült a kötet több izgalmas, alapos tanulmánnyal, melyek közül a *Szentivánéji álom*-ról szólót a Helikon is közölte.

Jan Kott rendkívül jól ismeri a Shakespeare-filológiát, kötetlenül mozog a hatalmas életműben. De közel sem filologizál, mégcsak nem is elsősorban a történetet vagy a műfaj törvényszerűségeit vizsgálja. Maguk a művek érdeklik, a történelem és az ember shakespeare-i tükröződése, látása; s meglátásai látomásszerűek, esszéiben lobogó hév némítja el az olvasóban ébredő ellenkezést. S bár e meggyőzés nagyon is szubjektív, mégis azt kell mondanunk, hogy van ereje.

Kott nagyon sokat idézett, de nálunk, sajnos még teljesen ismeretlen, azaz le nem fordított írásában *A Lear király vagyis a Végjáték* címűben, a lengyel író Shakespeare és a mai „abszurd” színház, elsősorban Beckett világa közt vonja meg a hasonlóságot. Gondolatainak fő vonala, hogy mindkét színház a felbomló világot ábrázolja, hasonló eszközökkel. Kiemeli például azt a jelenetet, mikor Gloster az öngyilkosságra készülődik, s legjobb tudomása szerint leveti magát a szakadékba, de csak a sík földön vágódik előre, s Edgar, a fia így menti meg életét. Gloster e pereben — írja Kott — tragikus, a színpadi megjelenítés azonban groteszk. Mintha Beckett színházában ülnénk. Rámutat, hogy Beckett tulajdonképpen nem hagy meg más a drámából, csak a szituációt, s ez nála „az emberi állapot parabolája”. Beckett és Shakespeare tulajdonképpen ugyanazzal a módszerrel élnek, s mindketten — állapítja meg a szerző — ugyanazt a totalitást érik el.

Így, leegyszerűsítve és kiszakítva a kötet összefüggéseiből, ez az írás különösen vitaébresztő. S mert Kott sok meglátásával nem érthetünk egyet, semmiképp sem szabad lemondanunk esszéinek, gondolatainak a lehető legteljesebb megismeréséről, mert kétségtelül korunk egyik legizgalmasabb Shakespeare-portréját rajzolta meg. Könyvét olvasva döbbenünk rá, hogy mennyivel igazabb Kott *Szentivánéji álom*-ja, ez a rossz álom, a sötétség és világosság e parabolája az évszázadokon át felhígított, eltorzított *Szentivánéji álom*-nál; hogy mint alakítja az idő az *Antonius és Kleopatra* jellemait és helyzetait; hogy a macbethi színpad valóban abszurdá váltzott, s itt embernek lenni mennyire egyet jelent a pokoljárással; hogy a királydrámák mindig a régi értékrend felbomlására, felrobbanására épülnek. Az emberek nem tudják többé, mi a jó és mi a rossz; a tett rendje és az erkölcsi rend között ellentét feszül.

A királydrámák főszereplője — Kott szerint — maga a történelem. A történelem, amely áll, önmagát ismétli, mint egy zárt mechanizmus. E nagy mechanizmus minden összetevője végzeteszerű következetességgel működik. A sorsoknak nincs kitérőjük, nincs kiútjuk. A világ csúcsán a király áll, a hatalom embere. A király öle, a királyt megölik, az új király megint ől: a kör bezárul. A személyiségek felolvadnak ebben az iszonyú mechanizmusban, az értelmetlen történelem mechanizmusában. Már nincs személyiség, csak a szerepkör, a betöltött feladat; az emberből csak a funkció marad meg. Kott könyvét olvasva, úgy érezzük, nem is

Shakespeare színházában ülünk már, hanem a modern polgári dráma világában.

Peter Brookot említettük, s ez nem véletlen. A Royal Shakespeare Company rendezője maga vall róla, mennyit köszönhet Jan Kott ihletének. Peter Brook is az „abszurd” színházzal rokonítja Shakespeare-t, ő is — akár Kott — mintegy Beckett szemével nézi a nagy reneszánsz drámaíróit. Vitatható szemlélet, s vitatkozni is kell velük. A magyar sajtóban Kéry László írt először részletebben Jan Kott Shakespeare-esszéiről épp a stratfordi együttes budapesti vendégjátéka kapcsán (Nagyvilág 1964. 5.), legutóbb pedig Heller Agnes a Valóság 1965. 6. számában. De mindez nem pótolja a hiányt, és Shakespeare magyar ismerői joggal várják, hogy megismerkedjenek Jan Kott Shakespeare-jével is.

PÁLYI ANDRÁS

Actes des journées internationales d'études du baroque de Montauban. Toulouse, 1965. 172. (Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines)

E kötet a francia barokk-kutató intézet (Centre du Recherches du Baroque, Montauban) rendezésében lezajlott tudományos ülésszakon elhangzott előadások szövegét adja közre. Érdeklődéssel tekintettünk e nemzetközi rendezvényre, minthogy a hazai barokk-vizsgálatok már eddig is sokoldalúan kapcsolódtak az újabb francia eredményekhez. Várakozásunk nem volt alaptalan: az ülésszak — az európai barokk-kutatás tekintélyes tudósainak részvételével — témakörében előrelépést hozott, s újabb célkitűzések megalapozását jelentette.

A montaubani barokk-kutatói központ, Félix Castan professzor irányításával nyilvánvalóan arra törekedett a jelen program összeállításakor, hogy ez első ülésszak a főkérdések teljességét ragadja meg s alapjait vesse meg a továbbiakban tervezett hasonló összejövetelek speciálisabb vizsgálatainak. Ezt az igényt jelzik azok a főbb kérdéscsoportok, melyek köré az előadások csoportosulnak, s melyekre az egyes tanulmányok igyekeztek feleletet adni. Az ülésszak koncepcióját meghatározó kérdések közül kiemelhetjük az alábbiakat: Melyek a barokk meghatározásának problémái?, melyek a barokk-kutatás újabb tapasztalatai?, melyek a barokk történeti alapjai?, miből fakadnak a periodizációs nehézségek?, milyen a barokk filozófiája, közgazdaságtana, teológiája stb.?; tovább-

bá: milyen elvek és gyakorlat szerint formálódott a barokk irodalom és képzőművészet a különböző gazdasági és társadalmi körülmények, nemzeti határok között? (Franciaországban, Itáliában, Angliában, Spanyolországban, Közép-Európában stb.)

A közreadott tanulmányok közül első helyet kapott (joggal) Victor Lucien Tapié — a Sorbonne professzorának — „A barokk történeti tapasztalatai” c. átfogó előadása. Ebben a szerző részben eddigi barokk-tanulmányainak eredményeit, részben teljesen új kérdéscsoportot vetett fel. Többek között azt vizsgálja, hogy Franciaországban a barokk és klasszicizmus nem csupán mint ellentétes, egymást kizáró jelenség tartható számon, de éppen hogy végtelen komplexitással kell számolnunk a két stílus viszonylatában az egyedi önállóság csorbitása nélkül. Ebből a téziséből kiindulva erőteljesen óv attól az utóbbi időben feltűnt veszélytől, miszerint a közép-európai barokk periodizációjában önkényesen, túlzott szigorral határolják el a manierizmust a barokktól, majd ezt a rokokótól és végül szükségszerűen a klasszicizmustól, nem tekintve azt a törvényszerűséget, hogy az egyik stílus győzelme nem jár együtt a másik nyomtalan eltűnésével.

V. L. Tapié amellett, hogy a francia, valamint az olasz és angol barokk tapasztalataiból sok új szempontot alkalmaz a nemzetközi barokk történeti folyamatának felderítésében, a Habsburg-monarchia gazdasági-társadalmi viszonyainak elemzésével a közép-európai barokk értelmezésében is alapvetőt tud mondani. Ebből a nézőpontból érdekes a Habsburg-hatalom alatt kialakuló udvari és főnemesi barokk megítélése. Eszerint a főurak privilégizált gazdasági helyzete, s ebből fakadóan viszonylagos önállósága, esetenként a királyi hatalommal való szembenállása akadályt jelenthetett ugyan a barokk központi akarat érvényrejuttatásában, de teljes hatóerejű konfliktus sohasem következhetett be, mert kölcsönös egymásrautaltságukat időben felismerték; a főurak belátták, hogy számukra kizárólag királyszolgálatuk biztosítja a nagyságot, a gazdagságot. E tételtől fakad Tapiénak az a következtetése, hogy a közép-európai arisztokrácia barokkhoz kapcsolódása így rendkívüli intenzitással következhetett be. Beható vizsgálatot kap a túlnyomóan agrár jellegű gazdasági berendezkedés barokk-összefüggő sok megnyilvánulása, valamint a népi-(paraszi)-barokk alig kimunkált problematikájának taglalása is. (Egyébként ez utóbbi kérdés az ülésszak több felszólalásában is okkal fontos

szerepet kapott, anélkül azonban, hogy a kérdés lezárásához elegendő anyagot nyújtott volna.) A spanyol és portugál vallásos barokk kérdésében Tapié rávilágít többek között a latin-amerikai barokkizálódás sajátos folyamatára, majd pedig felveti a barokk Távol-Keletre történt behatolásának fontos, de eddig alig érintett problematikáját.

Jean Rousset genfi professzor előadását a barokk meghatározásának tisztázására szentelte. Sorra veszi, elemzi, értékeli, korrigálja és kiegészíti a nagyszámú közhasználatban lévő régi és újabb definíciót, s megállapítja, hogy csak ezek összességének felhasználásával közelíthető meg a helyes álláspont. Erőteljesen hangsúlyozza azonban annak szükségességét, hogy végre már végérvényesen szakítsunk azokkal az „elégedetlen, negatív és veszélyes meghatározásokkal és minősítésekkel”, melyek a barokkban kizárólag csak „szélsőséget, szertelenséget, túlzást, túltengést, felelősséget, zsúfoltságot, haszontalan rendellenességet ... vagy szeszélyt, szabálytalanságot, szabadosságot, homályt; röviden a zűrzavarnak mindenféle megnyilvánulását” látják.

Frédéric Mauro toulouse-i professzor tanulmányában a barokk ökonomia kérdéseit vizsgálta. Tapiével és másokkal egyetértésben azt emelte ki, hogy a barokk stílus elsősorban a mezőgazdasági berendezkedéshez, a nemesi és paraszti osztályhoz kapcsolódik, bár azt is kell látnunk, hogy erősen eltérő jelenségek mutatkoznak e tekintetben a közép-európai gyarmati és tengeri gazdálkodás között. Ezért a barokk gazdasági alapjait még korántsem érzi megnyugtatóan tisztázottnak.

Pierre Mesnard professzor, a tours-i reneszánsz kutató intézet igazgatója, a barokk filozófia mibenlétét kutatta előadásában. Alapvetőnek a reneszánsz és barokk határvonalának megvonását tekintette a filozófia síkján, majd a barokk filozófia elemzésekor Leibniz munkásságát és gondolkörét mutatta be. Jóllehet Leibnizt a barokk filozófusának tartja, mégis a barokk likvidátorát s a felvilágosodás előhírnökét is joggal látja benne.

Több tanulmány foglalkozik a barokk korszak teológiai kérdéseivel, valamint a vallásos barokk témakörével. Hasznos anyagot nyújt a spirituális teológiáról szóló elemzés, továbbá a barokkban továbbélő középkori vallási hagyományokról szóló értekezés.

Közelebbről foglalkozott az ülésszak a francia barokk irodalomtörténeti kérdéseivel. Raymond Lebègue, a Sorbonne professzora a vallásháborúk alatti francia

barokk költészetről ad átfogó képet; Fernand Desonay belga akadémikus és André Baiche Toulouse-ból, egyaránt Agrippa d'Aubigné munkásságának barokk eszköztárát vizsgálják. Helène Guedj (Toulouse) Théophile de Viau-ról, Félix Castan pedig az occitane irodalom barokk vonatkozásairól értekezik (Guillaume Ader). Néhány tanulmány a délfraancia irodalom és festészet érdekes témáira tér ki. (Pl. Bernini, Abbé de La Chambre.)

Az angliai barokk irodalomról kitűnő tanulmányt olvashatunk J. J. Denonain toulouse-i professzortól; a spanyol–portugál barokk zenéről pedig M. Santiago Kastner lisszaboni professzortól kapunk élményszerű beszámolót.

Nem tértünk ki minden előadásra, hogy végül, közel sem érdeme szerint, röviden Giovanni Getto torinói professzor tanulmányáról szóljunk (*La nouvelle italienne de l'âge baroque*). Az olasz barokk novella kialakulásának gazdagon árnyalt vizsgálatát kapjuk itt. Eszerint a barokk novella folytatja és gyakran ismétli még a hagyományossá vált reneszánsz sémákat (Boccaccio, de) a „csodálatos”-nak és a „regényes”-nek megjelenése – nem utolsósorban a spanyol novella hatására – már a barokk stílust jelzi. Megváltozik ezzel a novella szokott atmoszférája: az elegáns élet kerül előtérbe a mindennapok viszonyaival szemben; feltűnnek a különböző „romantikus” helyzetek, az érzékenységre számító képek, misztikus fényjátékok, egzotikus tájak stb. Ugyanakkor az olasz barokk novella kontrasztot rejt magában, mint-hogy egyidejűleg a groteszkkel sem szakít teljesen.

*

Az ülésszak anyagának közreadása minden szempontból mintaszerű: precíz bibliográfiai jegyzetapparátus követi a tanulmányokat; kitűnőek az illusztrációs műmellékletek. A kötetnek méltán van helye az európai barokk-kutatás jobb szakkönyvei között.

GYENIS VILMOS

Mainz zwischen Rot und Schwarz. Die mainzer Revolution 1792–1793 in Schriften, Reden und Briefen. Herausgegeben von Claus Träger. Rütten & Loening Verlag, Berlin, 1963. 635. Mit 8 Abbildungen.

Eleddig két név uralkodott a szakközvéleményben, ha a mainzi jakobinusokról,

a Mainzi Köztársaságról esett szó. A városé, Mainzé — és Georg Forsteré. Claus Träger válogatása — felmutatva a „német nyomorúság” ellenképét, behasítva komor századok sötétjébe — dokumentációs anyagával teljesebbé teszi az eddig csak fő vonásaiban ismert összképet.

Ha az 1792. okt. 21. — 1793. júl. 23. közötti időszak mainzi eseményeinek — és a szóban forgó kötet — fő alakjáról, Georg Forsterről beszélünk, aligha mellőzhetjük, amit Engels írt le *Németország állapotában*: „1750 táján születtek Németország összes nagy szellemei, a költők: Goethe, és Schiller, a filozófusok: Kant és Fichte, és alig húsz évvel később az utolsó nagy német metafizikus: Hegel. E kor minden kiemelkedő műve a tiltakozás és lázadás szellemét leheli az egész akkor fennálló német társadalom ellen...” (Marx—Engels: *Művei* 2. köt. 1958. 532). Ennek a nagyszerű nemzedéknek volt kortársa Georg Forster, aki a weimari kör hatása, az evolúciós elméletet hirdető Herder nyomain haladt. De Forstert felrázták a francia forradalom eseményei, s a várost elfoglaló Custine tábornokkal működött együtt, majd megszervezte a mainzi jakobinus mozgalmat.

Claus Träger a dokumentumanyag készítésére törekedett, mégsem hagyhatjuk kifogásoló szó nélkül: miért maradt ki a kötetből olyan fontos Forster-mű, mint a *Párizsi vázlatok* vagy *A mainzi forradalom leírása*? Kétségtelen, hogy ezért a hiányért kárpótlást nyújt C. Träger azzal, hogy a hírlapi cikkeket, verseket, gúnyverseket, röpiratokat, felhívásokat stb. mellett számos neves író és gondolkodó egykorú megnyilatkozását közli: Goetheét, Klopstockét, Hölderlinét, Lehne-ét, Forster számos barátját, akik a mainzi köz- és tudományos életben megbecsült helyet vívtak ki maguknak, s akik közül nem egy — a város visszafoglalása után, tehát 1793 nyarán — kénytelen volt emigrálni Franciaországba.

Magyar vonatkozásban is figyelemre méltó C. Träger vállalkozása, kiváltképp, ha Forster szerepét nézzük: Martinovics egyik 1792 novemberi jelentésében (I. *A magyar jakobinusok iratai*. I. köt. 1957. 853.), valamint 1794. szeptemberi vallomásaiban is szerepel Forster neve, s szó esik a Mainzi Köztársaságról is (I. i. m. II. köt. 1952. 158—162., valamint Benda Kálmán cikkét, *Történelmi Szemle*, 1965. 4. sz. 413.). Ezek a megnyilatkozások is azt erősítik meg — az egykorúak és a maiak egyaránt —, hogy nagyon jelentős történelmi esemény volt a mainzi jakobinus társaság, a Mainzi Köztársaság létrehozása.

Claus Träger nemcsak értékes és árnyalt bevezetőt írt a dokumentumanyag elé, hanem gazdag és okosan válogatott jegyzetapparátust és forrásjegyzéket készített a kötethez. Ezt azért hangsúlyozzuk, mivel elkerüli hasonló válogatások gyakori hibáit, különösen az ismétléseket. Sokkalta fontosabb, hogy az eredeti célkitűzésének megfelelően a kiszélesítésre helyezze a hangsúlyt, hogy minél többoldalúan mutassa be, dokumentálja Forsterék harcait, küzdelmeit a forradalom és reakció összecsapásában.

Kovács Győző

István Csapláros: *Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki oświecenia*. (Lengyel ügyek a felvilágosodás korának magyar irodalmában) Warszawa, 1961. Uniwersytet Warszawski, 180.

A lengyel—magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok feltárásának már gazdag és biztató eredményei vannak. A különféle módszerekkel előbányászott anyag egészében jelentős. Mégis nehezen bontakozik ki az egész kérdésnek egy teljesebb, a történeti korszakokat átívelő, megközelítően helyesen megrajzolt képe. A legtöbb eredménnyel büszkélkedő terület, a reneszánsz lengyel—magyar kapcsolatainak feltáró munkája mellett, az utóbbi évtizedben egy újabb kutatási pont fölfedezése segíti az összkép kialakítását.

A több irányban kibontakozó kutatómunka a felvilágosodás és a romantika évtizedeinek lengyel és magyar érdekű társadalomtörténeti, ideológiai problematikáját, művelődéstörténeti, irodalmi vonatkozásait állítja az érdeklődés középpontjába. A kelet-európai fejlődéstörténetnek a XVIII. század utolsó harmadától a XIX. század derekáig vizsgált alaptényezői, a magyar és lengyel társadalmi viszonyok, a gazdasági, politikai és kulturális törekvések mélyenfekvő analógiája, mindez együttvéve új szempontokat vitt a régi és újabb adatokat értékelő elemző kapcsolattörténeti rendszerező munkába.

Ennek az új irányú tájékozódásnak egyik jeles képviselője Csapláros István, aki régebbiről ismert kutatási módszereit egyre jobban tökéletesítve, a ténykutatást célszerű irányba fordítva szintetikus igényű tanulmányokra törekszik. Könyve csaknem egy egész századot átfogó monográfiának, Lengyelország történetének visszhangja a magyar irodalomban e témának a felvilágosodástól induló köteteként fogható fel. Ez a jól tagolt rész a hetvenes évektől a századfordulót követő

húszas évekig nyújt eléggé rendszerezett áttekintést. Jellemző a kor lengyelek iránti érdeklődésére, hogy szinte minden számottevő magyarországi író és költő érdeklőtté vált a téma kapcsán, Orczy, Bessenyei, Batsányi, Kazinczy és Vörösmarty éppen úgy, mint Martinovics, Bajza, Toldy vagy Széchenyi István.

Elfogadhatónak látszik a szerzőnek — a további kutatások szemszögéből egyik termékenyen értékesíthető — megállapítása, hogy ti. a Lengyelország iránt való magyarországi irodalmi érdeklődés nem korlátozódik a romantikára vagy az ún. reformkor értizedeire; fő vonásaiban kialakult már a felvilágosodás korában. A romantika és a magyar reformkor nemzedékének erős lengyel rokonszenve tehát már egy bizonyos meglevő, s a felvilágosodás korából táplálkozó hagyomány folytatása. De tovább vizsgálándó probléma a felvilágosodás korában részben keletkező, részben újjászülető hagyománynak visszamenőleg történő felderítése a XVIII. században, a Rákóczi-szabadságharcig, ill. a barokk évszázadokon keresztül a reneszánszig.

A varsói egyetem magyar katedráján eredményesen dolgozó professzor nem kis érdeme, hogy számos tanulmánya mellett könyvével egy meghatározott korszakban sokban hozzájárult a kapcsolatok történeti szálaivalak megragadásához. Most már meg lehetne kísérelni annak kidolgozását is, hogyan látjuk a lengyel irodalom interpretációjának kezdetét a magyar irodalomban. Csapláros könyvének tanulmányozása bennünket is arra indít, hogy műve más kritikusaival együtt a megkezdett nagyarányú feldolgozó munka befejezésére, a szintetikus igény további érvényesítésére ösztönözzük.

HOPP LAJOS

Edwin C. Guillet: The Great Migration. The Atlantic Crossing by Sailing-Ship 1770—1860. Toronto, 1963. University Press, 284 + 16.

A „nagy népvándorlás” története az a folyamat, melynek során milliók indultak útnak Európából, kétségek és remények közepette, hogy a tengeren túlön új hazát keressenek. Drámai eseményekben gazdag időszak ez, különösen az első évtizedek, mikor még a korszerű gőzhajók helyett vitorlás bárkák küzdöttek az óceáni elemekkel. Angliában is, mint mindenütt Európában, a nyomor adta az emberek millióinak kezébe a vándorbotot, s mint a szerző gazdagon illusztrált könyvéből kitűnik, a kivándorlás története voltaképpen az emberi nyomorúság története.

Edwin C. Guillet, kiváló kanadai történész könyve műfaját tekintve inkább az általános kultúrtörténethez sorolható, s mint ilyen, előkelő helyet foglal el a kivándorlással foglalkozó történeti tanulmányok között. Munkája során nem arra törekedett, hogy újabb szempontok szerinti csoportosításban ábrázolja a többé-kevésbé jól ismert történeti tényeket, hanem hogy irodalmi és az irodalom perifériáján mozgó művek és frások — megjelent és kiadatlan útirajzok, naplók, levelek, s a folklórban továbbbélő hagyomány — feltárása útján rekonstruálja a társadalmi környezetet, amely a szegényebb néposztályokat kivándorlásra készítette, s elkísérje őket a hosszú utazásra, egészen az új hazában való letelepedésükig, ahol új történelmük kezdődik. Így kerül a szerző érdeklődésének középpontjába az ember, aki törhetetlen akarattal küzd a természet erőivel. S a kötet gondos elővasása sejtetni engedi annak az irodalomnak a születését, amit ma kanadai irodalomként tartunk számon.

K. J.

Anthologie de la poésie polonaise. Établie par Constantin Jelenski Collection dirigée par P. Emmanuel et L. Gara. Paris, 1965. Éd. du Seuil, 453.

A lengyel költészet csaknem teljesen ismeretlen Franciaországban, s ami még rosszabb, fordításai többnyire a múlt századból valók... Ez a hang, az antológia kezdő mondata, nagyon ismerősnek tetszik; mintha az *Anthologie de la poésie hongroise*-t forgatná az ember. S az első tanulság máris kínálkozik: ne csak panaszkodjunk, tegyünk is valamit, lehetőleg minél többet.

Örvendetes, de kivételes jelenség, hogy a lengyel költészet új, színvonalas antológiájának kiadására magyar példa, P. Emmanuel és Gara László vállalkozásának első kötete, a magyar költészet francia nyelven megjelent gyűjteménye (1962) adott ösztönzést.

Joggal gondolhatnók, hogy a múlt század romantikus franciaországi lengyel kultusza és az emigráció irodalmi hagyományai után kedvezőbb helyzetben vannak a lengyelek, mint mi. Sajnos nem így van, jóllehet több jeles gyűjteménnyel rendelkeznek, mint pl. P. Hertz antológiája, M. Grydzewski (*Poèmes polonais choisis*. Londres, 1946) vagy R. Matuszewski és S. Pollak (*Poésie polonaise 1914—1939*. Varsovie, 1960.) kötete, nem is szólva még régebbi és a két háború közötti kiadásokról. Mégis nagy szükség volt egy

új szemléletű, a lengyel költészet fejlődéséből is áttekintést adó, jól válogatott, igényes, idegen nyelvű gyűjteményre.

C. Jelenski vállalkozott a francia nyelvű antológia gondozására; megbirkózott a rászakadt nehézségekkel, melyeket aztán mintegy utószóként összefoglalt. Nem ez az első eset — írja —, hogy francia költők lengyel verseket ültetnek át a lengyel nyelv ismerete nélkül. Delavigne, Lamennais, Th. Gautier és mások is nyersfordítás alapján dolgoztak. Csak elvétve akad olyan kivétel, aki egy személyben képes a fordításra és a formábaöntésre. Ezért okozott sok gondot olyan nyersfordítások előállítás, amelyek megfelelő anyagot szolgáltatnak a munkában résztvevő mintegy ötven francia költőnek. A nyersfordításokat a szükséges prozódiai útmutatásokkal Jelenski, Z. Romanowiczowa, O. Scherer-Wirska és André Watt készítették. Ők írták a jegyzeteket is Z. Hertz részvételével.

A lengyel költészet múltjáról és jelenéről Czesław Miłosz adott szakszerű, de nem problémamentes áttekintést előszavában (9—34). A korábbi hagyományoktól a romantikáig, Kochanowskitól Mickiewiczig ível az első rész. Új fejezet vezet a századforduló körüli modernista irányzatokat összefogó irodalmi mozgalomig, az „Ifjú Lengyelország”-ig. A szerző a két világháború közötti lengyel költészet jellemzésére a „Les avant-gardes et Skamander” fejezet címet tartotta legkifejezőbbnek. A Skamander c. folyóirat köré tömörült költők és az avantgarde utkeresői, a különféle iskolák és irányzatok költőivel, a Miłosz által háttérbe szorított szocialista forradalmi költészet hírnökeivel együtt tarka és eleven sorozatban idézik föl ennek a már klasszikussá vált korszaknak némi egyoldalúsággal láttatott művészi és társadalmi problematikáját.

Ervénye a szerkesztőnek, hogy a legnagyobb teret ennek a művészi tendenciában és törekvéseiben rendkívül sokirányú, mondanivalójában is sokrétű költészetnek, s a modern fejlődéstörténet szemszögéből kulcsfontosságú két évtizednek szentelte. Az útjelző tágas fejezet alapján a külföldi olvasó számára érthetőbbé válik a felszabadulás utáni lengyel költészet fejlődése és átalakulása, az idősebb nemzedék megváltozott társadalmi viszonyok között folytatódó életműve és az újabb nemzedékek, a „fiatal költők” gazdagon kibontakozó, elsősorban a szocializmus eszméiből táplálkozó nemzedék költői munkássága. Igaz, hogy ennek megértését Miłosz előszavának befejező része nem segíti elő.

Az időtálló régi és új művészi fordítások, a nemzetközi együttműködés újabb ered-

ményei ízléses modern formában viszik el a külföldi olvasókhoz a lengyel költők hírért, jobban megismertetik a világban a nagymúltú lengyel költészet jelenét.

HOPP LAJOS

Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche. 2. Aufl. Hrsg. von Richard Alewyn. Köln—Berlin, 1966. Kiepenheuer & Witsch. 446. (Neue Wissenschaftliche Bibliothek)

Alig néhány évvel ezelőtt Johannes Irmscher szerkesztésében tartalmas, két kötetnyi anyag jelent meg a reneszánsz és humanizmus köréből (*Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*. 1962.), most pedig R. Alewyn bocsátott közre vaskos korpuszt a barokk irodalomkutatások eredményeiből. A két gyűjtemény között azonban csak nagyon távoli rokonság fedezhető fel: Irmscher kötetei a wittenbergi nemzetközi konferencia előadásait tették közzé, tehát csupa friss anyagot az újkori kutatás etapjának egy bizonyos szakaszán. Vele szemben Alewyn egy barokk irodalomtörténeti olvasókönyvet szerkesztett a német filológiának abból az időszakából, amely 1916-tól 1940-ig terjed. Ez a húsz év szerinte a német barokk-kutatás aranykora, ezért ebből a termésből válogatva állított össze egy heterogén elemekből álló „összképet”.

Eljárásával bizonyos értelemben kerekebb, zártabb képet tudott nyújtani, mint Irmscher — aki kénytelen volt egy konferencia keretei között maradni —, de ugyanakkor nyilvánvalóan vitathatóbb is az egész kötet értéke. Nem valószínű például, hogy Fritz Strich témáját (*Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*) ne tudták volna 1916 óta korszerűbben is megírni és még inkább kételkedünk abban, hogy Josef Nadler kétes hírnévre szert tévő könyvét (*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. 1923. 2. Aufl.) ne lehetett volna megkerülni egy reprezentatív barokk olvasókönyvben. Ezek a zavaró mozzanatok akkor sem jelentéktelenek, ha összehasonlításunk Alewyn munkájáról kedvező. Elismerésünk elsősorban annak a feltételezhető hasznos szolgálatnak szól, amelyet egy ilyen áttekintő összegezés jelenthet az Európaszerte fellendülő barokk-kutatások számára.

A kötet szerkesztője helyesen járt el, amikor a német barokk irodalom bemutatását meglehetősen széles perspektívába ágyazta be. Bevezetőül egy általánosabb

igényű összefoglalást kapunk Herbert Cysarz (*Vom Geist des deutschen Literaturbarocks*) és Karl Vietor tollából (*Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*), ezután művelődéstörténeti és társadalmi részlettanulmányok vázolják fel a kor általános képét. Külön fejezetet kap Martin Opitz, akinek alakját Friedrich Gundolf 1923-ban megjelent monográfiájából eleveníti fel a kötet. Sajnos, a szerkesztés alapelvei miatt ezúttal is meg kell elégednünk egy ma már irodalomtörténeti értékű szép fejezettel, anélkül, hogy modern portrét kapnánk, pedig a szerkesztő és az olvasók valamennyien tudják, hogy azóta történt egy és más az Opitz-kutatások terén (vö. Komor Ilona: *Neue Ergebnisse der Opitz-Forschung*. Acta Litteraria 1957. 267–270.).

A kb. 200 lapra terjedő bevezetés után következnek újabb 200 oldalon az olvasókönyv legértékesebb része *Stile und Strukturen* címmel. A fejezet élén a líra áll. A német barokk verselés és költői stílus sajátos vonásait sokoldalúan, a filológia (Fritz Strich: *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*), az esztétika (Benno von Wiese: *Die Ästhetik in den Alexandrinern des Angelus Silesius*) és a nyelvtudomány (Albrecht Joseph: *Sprachformen der deutschen Barocklyrik*) felől közelítik meg a kötetben szereplő tanulmányok írói. Közülük a legutóbbit, Joseph tanulmányát emelnénk ki: minden barokk-kutató nagy haszonnal olvashatja megfigyelésekben gazdag fejtegetéseit. Helyet kap a líra mellett a barokk hősi-gáláns regény és megfelelő súllyal a dráma számos stílusproblémája is. A próza mélyrehatóbb vizsgálat alá kerül: külön-külön tanulmány foglalkozik naturalista és realista vonásaival (Richard Alewyn: *Realismus und Naturalismus*) és romantikába hajló, regényes, mesészerű ábrázolásmódjával (Clemens Lugowski: *Die märchenhafte Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman*). Lugowski mintha dialektikusabban fogná fel tárgyát, ezért fokozottan érdekes az a mód, ahogyan megkísérli bemutatni a továbbvezető utat csupán a stílusesszüközökre támaszkodva. A túlzottan formai kritériumokkal való operálás azonban ingatag talajra vezette gondolatmenetét.

A barokk irodalom általánosabb értékű problematikájához két tanulmány szolgáltat jó anyagot: Hans Pyritz kiváló

dolgozata a petrarkizmusról (*Paul Fleming und der Petrarkismus*) és Walter Benjamin értekezése az emblematisz ábrázolásról (*Allegorie und Emblem*). Bár egyik tanulmány sem újkeletű, az egyre intenzívebbé váló magyar reneszánsz-maniérista-barokk-kutatás haszonnal forgathatná ezeket. Eddig csak Klaniczay Tibor vette vizsgálat alá a hazai reneszánsz irodalom jellegzetes petrarkista exponensét (*Réalité et idéalisation dans la poésie petrarquiste de Bálint Balassi*. Acta Litteraria 1966. 343–370.), de a magyar manierista és barokk-kutatóknak még Schöne könyvei után is vissza kell nyúlniuk W. Benjamin tanulmányához, akár Rimay János, akár Prágai András vagy Lackner Kristóf és társaik alaposabb irodalomtörténeti méltatása alkalmával.

Az olvasókönyv zárófejezete vita és bibliográfia. Az előbbiben azonban nem annyira polémia, mint inkább értekező jellegű recenziók (vagy részletek) találhatók a német barokkkal foglalkozó alapvető könyvekről, így pl. Ellinger forrásértékű összefoglalásáról (*Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jahrhundert*. 1929.), továbbá a panszofiáról, a mágiáról és a barokk irodalomelmélet és poétika kérdéseiről (Wolfgang Kayser: *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*. 1932.) stb. Ebben a zárófejezetben kapott helyet Erich Trunz sokatagított tanulmánya: *Entstehung und Ergebnisse der neuen Barockforschung*. Ez azonban semmit sem nyújt abból, amit várnánk: a 400 oldalas könyv végén 10 lap terjedelemben tárgyalja témáját, egy nagyobb mű kiszakított részeként. Ráadásul az egész áttekintés — a könyv koncepciója szellemében — több mint húszéves, 1940-ben jelent meg.

Tudjuk, hogy a szerkesztő tudatosan választotta ezt a dátumot, a lezárást és kitekintést azonban másképpen kellett volna megoldani. Ezzel nem csak a kötet olvasóinak, hanem az európai barokk-kutatásnak is tartozott volna. Sajnos a bibliográfia sem vállalkozik többre, mint a citált művek precíz felsorolására. Meggyőződésünk, hogy Richard Alewyn munkája akkor válhatna teljes értékűvé, ha újabb kötetet szánna az elmúlt harminc év — szintén nem lebecsülendő — eredményeinek bemutatására.

V. KOVÁCS SÁNDOR

Tartalomjegyzék

Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség	169
<i>Köpeczi Béla</i> : Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség	171
<i>Az MSZMP kulturális elméleti munkaközössége</i> : Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban.....	176

DOKUMENTUMOK

A lenini pártosság

<i>V. I. Lenin</i> : A párt szervezete és a pártos irodalom	183
<i>V. I. Lenin</i> : A. M. Gorkijnak	185
<i>V. I. Lenin</i> : A kommunista internacionálé I. kongresszusa	186
<i>V. I. Lenin</i> : A proletárkultúráról.....	187
<i>Klara Zetkin</i> : Visszaemlékezés Leninre	188
<i>Oszip Brik</i> : Brjuszov Lenin ellen.....	189
N. Krupszkaja—E. Buzkova kéziratáról.....	190
<i>A. Ijezuitov</i> : Történeti szemlélet és pártosság....	190

Régi és új viták a pártosságról

<i>Lukács György</i> : Tendencia vagy pártosság?	199
<i>Bertolt Brecht</i> : Lukács György tanulmányai	202
<i>Lukács György</i> : Pártköltészet	203
<i>Révai József</i> : Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez.....	205
<i>A. A. Zsdánov</i> : Beszámoló a „Csillag” és „Lenin- grád” című folyóiratokról	207
<i>Lukács György</i> : Következtetések az irodalmi vitá- ból	210
<i>Lukács György</i> : Pártosság	211
<i>Szigeti József</i> : Művészi alkotás és pártosság Lukács György esztétikájában	215
<i>A. Gramsci</i> : Az irodalmi kritika kritériumai	219
<i>Paolo Bufalini</i> : A kulturális harc új feltételei ...	220
<i>Roger Garaudy</i> : Partalan realizmus.....	221
<i>Aragon</i> : A realizmusról és a regényről	224
Két újabb vélemény Lukács György pártosságfelfogá- sáról	
<i>Werner Mittenzwei</i> : A Brecht—Lukács vita.....	226

<i>Wilhelm Girnus: Az esztétikum szeplőtelen fogantatásáról</i>	244
A pártosság új meghatározásai	
<i>A marxista-leninista esztétika alapjai</i>	255
<i>Hans Koch: Az irodalom pártosságának lenini fogalma</i>	257
<i>Kis esztétikai szótár</i>	258
<i>Szigeti József: Osztálytendencia és pártosság</i>	259
Az elkötelezett és elkötelezetlen irodalom	
<i>Jean-Paul Sartre: A temps modernes beköszöntője</i>	261
<i>Albert Camus: A művész és kora</i>	262
<i>Alberto Moravia: Interjú</i>	263
<i>Eugene Ionesco: A drámaíró szerepe</i>	263
<i>Orson Welles: A művész és a kritikus</i>	265
<i>Jean-Paul Sartre: Interjú M. Chapsal-lal</i>	266
<i>Heinrich Böll: Interjú</i>	268
<i>Friedrich Dürrenmatt: Interjú</i>	268
<i>Roland Barthes: Irodalom és jelentés</i>	269
<i>Alain Robbe-Grillet: Az irodalom mint a politika üldözöttje</i>	271
<i>Marcel Reich-Ranicki: Az író mint Robbe-Grillet üldözöttje</i>	273
<i>Truman Nelson: Az elkötelezettségről</i>	275
<i>Gaylord, C. Leroy: Az elkötelezettségről</i>	276
Vita az olasz neoavangardról	277
<i>G. Brejtburg: Az olasz neoavangard</i>	280
<i>Mario Spinella: Véleménykülönbségek és pontosabb meghatározások széljegyzetszerűen</i>	288
<i>Gian Carlo Ferretti: Egy kényelmes céltábla</i>	290
<i>Georgij Brejtburg levele (Libajátékok)</i>	292
SZEMLE	
<i>Sarbu Aladár: Az elkötelezettség problémája a mai angol irodalomban</i>	293
<i>Barlay László: Az elkötelezett „Gruppe 47”</i>	299
<i>Szili József: Elidegenedés és elkötelezettség: merre tart a mai amerikai irodalom?</i>	309
<i>Fodor István: Elkötelezettség, írásművészet és pártosság a mai francia irodalomban</i>	323
KÖNYVEK	332

Sommaire

<i>Esprit de parti, engagement, non-engagement</i>	169
<i>Béla Köpeczi</i> : Esprit de parti, engagement, non-engagement	171
Collectivité de Travail Culturelle Théorique du Parti Socialiste Ouvrier Hongrois: La mission de la littérature et des arts dans notre société	176

DOCUMENTS

L'esprit de parti léniniste

<i>V. I. Lénine</i> : L'organisation du Parti et la littérature de parti	183
<i>V. I. Lénine</i> à A. M. Gorki.....	185
<i>V. I. Lénine</i> : Le I ^{er} Congrès de l'Internationale Communiste	186
<i>V. I. Lénine</i> : De la culture prolétarienne	187
<i>Klara Zetkin</i> : La commémoration de Lénine ...	188
<i>Ossip Brik</i> : Brioussov contre Lénine	188
<i>N. Kroupskaïa</i> sur le manuscrit de E. Bouzkova	190
<i>A. Iézouïtov</i> : Conception historique et esprit de parti	190

Discussions anciennes et nouvelles sur l'esprit de parti

<i>György Lukács</i> : Tendance ou esprit de parti	199
<i>B. Brecht</i> : Les essais de György Lukács	202
<i>György Lukács</i> : Poésie de parti	203
<i>József Révai</i> : Remarques sur quelques questions de notre littérature	205
<i>A. A. Jdanov</i> : Compte-rendu sur les revues «Zvezda» et «Lénine»	207
<i>György Lukács</i> : Conséquences tirées de la discussion littéraire	210
<i>György Lukács</i> : L'esprit de parti	211
<i>József Szigeti</i> : La création artistique et l'esprit de parti dans l'esthétique de György Lukács	215
<i>A. Gramsci</i> : Les critères de la critique littéraire...	219
<i>P. Bufalini</i> : Les conditions nouvelles de la lutte culturelle	220
<i>R. Garaudy</i> : Un réalisme sans rivage. En guise d'épilogue	221

	<i>Aragon</i> : Sur le réalisme et sur le roman	224
Deux	opinions récentes sur l'esprit de parti de György Lukács	
	<i>W. Mittenzwei</i> : Le débat Brecht—Lukács	226
	<i>W. Girnus</i> : Sur l'immaculée conception de l'esthétique	244

Les définitions nouvelles de l'esprit de parti

	Les fondements de l'esthétique marxiste-léniniste..	255
	<i>H. Koch</i> : La notion léniniste de l'esprit de parti dans la littérature	257
	Petit dictionnaire d'esthétique	258
	<i>József Szigeti</i> : Tendance de classe et esprit de parti	259

Littérature engagée et littérature non-engagée

	<i>J.-P. Sartre</i> : L'article d'entrée des Temps Modernes	261
	<i>A. Camus</i> : L'artiste et son époque	262
	<i>A. Moravia</i> : Interview	263
	<i>E. Ionesco</i> : Le rôle de l'auteur dramatique.....	263
	<i>O. Welles</i> : L'artiste et le critique	265
	<i>J.-P. Sartre</i> : Interview avec M. Chapsal	266
	<i>H. Böll</i> : Interview	268
	<i>F. Dürrenmatt</i> : Interview	268
	<i>R. Barthes</i> : Littérature et signification	269
	<i>A. Robbe-Grillet</i> : La littérature persécutée par la politique	271
	<i>M. Reich-Ranicki</i> : L'écrivain persécuté par Robbe-Grillet	273
	<i>Truman Nelson</i> : Sur le non-engagement	275
	<i>G. C. Leroy</i> : Sur l'engagement	276
Discussion	sur la néo-avant-garde italienne.....	277
	<i>G. Breithourgue</i> : La néo-avant-garde italienne ...	280
	<i>M. Spinella</i> : Divergences d'opinions et définitions plus exactes sous forme d'une annotation marginale	288
	<i>G. C. Ferretti</i> : Une cible commode	290
	La lettre de G. Breithourgue. Jeux d'oise.....	292

REVUE

	<i>Aladár Sarbu</i> : Le problème de l'engagement dans la littérature anglaise d'aujourd'hui	293
	<i>László Barlay</i> : L'engagement de la «Gruppe 47»	299
	<i>József Szili</i> : Aliénation et engagement: la route de la littérature américaine d'aujourd'hui	309
	<i>István Fodor</i> : L'engagement, l'art d'écrire et l'esprit de parti dans la littérature française d'aujourd'hui...	323

LIVRES	332
--------------	-----

Содержание

Партийность, ангажированность, неангажированность ...	169
<i>Бела Кёнеци</i> : Партийность, ангажированность, неангажированность	171
<i>Материал Комиссии по вопросам культуры и теории при ЦК ВСРП</i> : Миссия литературы и искусства в нашем обществе	176

ДОКУМЕНТЫ

Ленинская партийность

<i>В. И. Ленин</i> : Партийная организация и партийная литература	183
<i>В. И. Ленин</i> : А. М. Горькому	185
<i>В. И. Ленин</i> : Выступление на I конгрессе Коминтерна	186
<i>В. И. Ленин</i> : О пролетарской культуре	187
<i>Клара Цеткин</i> : Воспоминания о Ленине	188
<i>Осип Брик</i> : Брюсов против Ленина	188
<i>Н. Крупская</i> : О рукописи Е. Бузковой	190
<i>А. Иезуитов</i> : историзм и партийность	190

Старые и новые дискуссии о партийности

<i>Дёрдь Лукач</i> : Тенденция или партийность	199
<i>Бертольт Брехт</i> : Статьи Лёрдя Лукача	202
<i>Дёрдь Лукач</i> : Партийная поэзия	203
<i>Йозеф Реваи</i> : Замечания по нескольким вопросам нашей литературы	205
<i>А. А. Жданов</i> : Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград»	207
<i>Дёрдь Лукач</i> : Уроки дискуссии о литературе	210
<i>Дёрдь Лукач</i> : Партийность	211
<i>Йозеф Сигети</i> : Художественное творчество и партийность в эстетике Лукача	215
<i>Антонио Грамши</i> : Критерии литературной критики	219
<i>Паоло Буфалини</i> : Новые условия борьбы по вопросам культуры	220
<i>Роже Гароди</i> : Реализм без берегов. Вместо послесловия	221
<i>Арагон</i> : О реализме и о романе	224

Два новых документа о понятии партийности у
Лукача

Вернер Миттенцвай: Дискуссия Брехт—Лукач .. 226
Вильгельм Гирнус: О непорочном зачатии эстетики 244

Новые определения партийности	
Основы марксистско-ленинской эстетики	255
<i>Ганс Кох</i> : Ленинское определение партийности ли- тературы	257
Малый словарь по эстетике	258
<i>Йозеф Сигети</i> : Классовая тенденция и партийность	259

Ангажированная и неангажированная литература

<i>Жан-Поль Сартр</i> : Редакционная статья «Тан Мо- дерн»	261
<i>Альбер Камю</i> : Художник и его время	262
<i>Альберто Моравиа</i> : Интервью	263
<i>Эжен Ионеско</i> : Роль драматурга	263
<i>Орсон Уэллес</i> : Художник и критик	265
<i>Жан-Поль Сартр</i> : Интервью с М. Шапсалом	266
<i>Генрих Бёль</i> : Интервью	268
<i>Фридрих Дюрренматт</i> : Интервью	268
<i>Ролан Барт</i> : Литература и сообщение	269
<i>Ален Роб-Грийе</i> : Литература, преследуемая поли- тикой	271
<i>Марсель Рейх-Раницки</i> : Писатель, преследуемый Роб-Грийе	273
<i>Труман Нельсон</i> : О неангажированности	275
<i>Гэйлорд К. Лерой</i> : Об ангажированности	276
Дискуссия об итальянском неоавангардизме	277
<i>Г. Брейтбург</i> : Итальянский неоавангардизм	280
<i>Марио Спинелла</i> : Разница во мнениях и более точ- ные определения, заметки на полях	288
<i>Джан Карло Ферретти</i> : Удобная цель	290
<i>Письмо Георгия Брейтбурга</i> : Игра в фишки	292

ОБОЗРЕНИЕ

<i>А. Шарбу</i> : Проблема ангажированности в современной английской литературе	293
<i>Ласло Барлаш</i> : Ангажированная «Группа 47»	299
<i>Йозеф Сили</i> : Отчуждение и ангажированность: куда идет современная американская литература?	309
<i>Иштван Фодор</i> : Ангажированность и партийность в со- временной французской литературе	323

КНИГИ	332
-------------	-----

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ OKTÓBERI SZOCIALISTA FORRADALOM
50. ÉVFORDULÓJÁRA

✱

Az irodalomtudomány legújabb eredményei
a Szovjetunióban

✱

Tanulmányok

✱

Könyvek

1967 | 3-4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő Bizottság:

BODNÁR GYÖRGY
BOR KÁLMÁN
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
MIKLÓS PÁL
LUDMILLA SARGINA
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10—12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1967/3—4. XIII. ÉVFOLYAM

Megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HÍR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban. Csekk számlaszám egyéni:
61.257, közületi: 61.066. MNB egy számlaszám: 8.

Előfizethető és példányoként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla:
05.915.111-46. MNB egy számlaszám: 46.

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.

Előfizetési díj egy évre 32,— Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1967. VIII. 28.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 17,15 (A/5) ív

67.64318 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Az Októberi Szocialista Forradalom

50. évfordulójára

Az egész világ megünnepli az első győztes szocialista forradalom évfordulóját. Mi is, a magunk módján, csatlakozni akarunk a megemlékezésekhez. Az Októberi Forradalom új távlatokat nyitott a társadalomtudományokban, így az irodalomtudományban is. Jelentős előzmények után az 1917-et követő évtizedekben és mindenekelőtt a Szovjetunióban alakult ki a marxista irodalomkutatás, amely ma már döntően befolyásolja a tudomány fejlődését mindenütt a világon.

A szovjet irodalomtudomány eredményeinek megismertetése és kritikai feldolgoása folyóiratunk szerkesztési célkitűzései, s immár hagyományai közé tartozik. Mostani különszámunk szervesen illeszkedik a szovjet irodalomtudományi kutatásokról eddig adott beszámolóinkhoz, illetve azokhoz a tematikus kötetekhez, amelyek a világ irodalomtudományának fő kérdéseit igyekeztek dokumentálni és interpretálni, s amelyekben mindig tekintetbe vettük a szovjet hozzájárulást is.

A szovjet szerzők tanulmányai és a szovjetunióbeli tudományos életéről szóló tájékoztatók arra hívták fel a figyelmet, hogy az utóbbi időkben az Októberi Forradalom országában az irodalomtudomány is új fellendülést ért meg. Egyre erőteljesebben jut érvényre a hagyományos módszerek továbbfejlesztésének igénye mind az irodalomelméletben, mind a kritikában, mind a történeti tevékenységben. A továbbfejlesztés azt is jelenti, hogy a szovjet irodalomtudomány művelői igyekeznek meríteni a régebbi elhallgatott, vagy háttérbe szorított hazai tradíciókból. Emellett sokan a marxista esztétika keretei között új módszerekkel és eszközökkel kísérleteznek. Mindkét vonatkozásban igyekszünk tájékoztatást adni, de figyelmünket főleg az újabb jellemzőségekre fordítottuk.

Jól tudjuk, hogy egyetlen kötetben nem lehet vállalkozni a szovjet irodalomtudomány egészének áttekintésére, és azzal is tisztában vagyunk, hogy fontos problémák maradtak ki anyagunkból, — a folyamatos munka feladata lesz, hogy ezeket a hiányokat is pótoljuk.

Úgy gondoljuk, hogy a szűk válogatás és a töredékesség ellenére az olvasó képet kap arról az élénk felfedező kedvről és vitakészségről, amely ma a szovjet irodalomtudományt jellemzi, s ami az alkotó marxizmus egyik megnyilvánulása.

A szerkesztő bizottság

ПОУР ЛЕ КИНКУАНТЕНАЙРЕ ДЕ ЛА РЕВУЛУШОН СОЦИАЛИСТЕ Д'ОКТУБРЕ

Нотре прэсэнт нумэро се propose de donner — à l'occasion du 50^e anniversaire de la Révolution d'Octobre — une vue d'ensemble des grandes tendances des sciences littéraires en Union Soviétique. Des comptes-rendus, écrits par des chercheurs hongrois, résument les principaux résultats obtenus dans le domaine de la théorie littéraire, de l'histoire de la littérature et de l'étude de la forme artistique. Ces résumés sont suivis par des études traduites en hongrois de nos collègues soviétiques. Dans le choix des textes nous avons dû nous concentrer sur un certain nombre de problèmes. Aussi les études choisies se rapportent-elles surtout aux recherches axiologiques et structuralistes, aux problèmes de la littérature du XX^e siècle et à l'application des méthodes mathématiques dans l'analyse du fait littéraire. Nous espérons que ce matériel documentaire permettra à notre public de se renseigner sur les discussions, problèmes et résultats des sciences littéraires soviétiques des dernières années.

La Rédaction

К 50—ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Весь мир празднует юбилей первой победоносной социалистической революции. Мы также хотим — доступными нам средствами — присоединиться к празднованию. Октябрьская революция открыла новые перспективы в общественных науках, в том числе и в литературоведении. После значительных предпосылок в последующих за 1917 годом десятилетиях прежде всего в Советском Союзе сложилось марксистское литературоведение, которое сегодня уже решающим образом влияет на развитие науки о литературе во всем мире.

Ознакомление читателей с достижениями советского литературоведения, их разработка является одной из целей нашего журнала и уже стала в некотором отношении его традицией. Наш специальный номер органически связан с нашими предыдущими тематическими номерами, в которых мы стремились документировать и интерпретировать главные вопросы мирового литературоведения и в которых мы всегда принимали во внимание тот вклад, который внесло в разработку этих вопросов советское литературоведение.

Статьи советских авторов и сообщения о научной жизни советского литературоведения обращают наше внимание на то, что в последние годы в стране Октябрьской революции наука о литературе переживает новый подъем. Все более сильное выступает требование дальнейшего развития традиционных методов, как в области теории и истории литературы; так и в литературной критике. Это дальнейшее развитие означает также и то, что деятели советского литературоведения стараются черпать из своих старых, ранее замалчивавшихся или отодвинутых на задний план, традиций.

Праздничный номер нашего журнала хотел бы дать отчет о тех исследованиях, которые говорят как раз об этой последней тенденции или обращают внимание на вопросы, которыми ранее почти не занимались. Лайош Нирё рассматривает последние достижения советского литературоведения в области теории литературы и эстетики, Людмила Шаргина — в области истории литературы, Янош Ш. Петёфи — в связанных с литературоведением вопросах языкознания. За этими статьями идут статьи советских авторов, занимающиеся соответствующими вопросами отдельных областей литературоведения. В Обзоре мы знакомим читателей с дискуссиями и наиболее интересными сборниками статей.

Мы думаем, что несмотря на некоторую узость и фрагментарность материала, он тем не менее даст нашим читателям картину той открывательской страсти и духа дискуссий, которые характеризуют сегодня советское литературоведение и являются одним из проявлений творческого марксизма.

Редколлегия

A szovjet esztétika és irodalomelmélet

A marxista esztétika és művészetszemlélet lényeges vonásai még az Októberi Forradalom előtt rajzolódtak ki; gondoljunk csak Leninnek az irodalommal kapcsolatos klasszikus írásaira, Plehanov termékeny esztétikai tevékenységére. A marxista esztétika hegemoniája a Szovjetunióban azonban csak a szocialista forradalom után alakulhatott ki. A formálódó új szocialista viszonyok előtérbe állították azt az alapvető kérdést, hogy mi a művészet, és hogyan tölti be társadalmi hivatását? Hogyan függ össze a társadalmi élettel, az ideológiával, a politikával? A marxista esztéták hozzáfogtak a művészet alapelveinek tisztázásához az új művészeti törvények meghatározása érdekében.

A 20-as évek elején a művészet marxista értelmezéséért különböző csoportok és iskolák küzdöttek, amelyek eltérő művészetszemléletet képviseltek. Köztük a *Proletkult* (A. Bogdanov, A. Lunacsarszkij, F. Kalinyin, P. Besszalko, N. Poletajev) és a *RAPP* tagjai (L. Averbah, Fagyejev, Szerafimovics, Gladkov, Solohov) az irodalom közvetlen gyakorlata alapján vetették fel a művészet elvi-elméleti kérdéseit. Elméletükben az irodalmat a marxisták között ez időben igen elterjedt szociológiai felfogás alapjáról ítélték meg. A művészet, az irodalom ilyen jellegű megközelítését a leghatározottabban a *szociológiai iskola* (V. Pereverzev, P. Szakulin, V. Fricse, I. Beszpalov, P. Kogan) képviselte. Lunacsarszkij is teljes mértékben támogatta Pereverzev szemléletét, akinek Dosztojevszkijről és Gogolról szóló monográfiáit a marxizmus jelentős vívmányaként értékelte. A szociológiai iskola a művészetet közvetlen viszonyba hozta a társadalmi termelés formáival, sőt a műalkotás stílusjegyeit is a kor gazdasági stílusának esztétikai kifejezéseként fogta fel. Elméleti alapvetésében elsősorban Plehanov esztétikai munkásságára támaszkodott és képviselői az ő közvetítésével ismerték meg Marx és Engels művészeti nézeteit is, Leninnek a művészet kérdéseit érintő írásairól egyszerűen „megfeledeztek”. A szociológiai iskola jelentős érdemeket szerzett az irodalom marxista értelmezésének megközelítésében, szembeszökök azonban leegyszerűsítései. (Erről az iskoláról bővebben lásd Sz. Masinszkij értékes ismertetését a *Voproszi litjeraturi* 1961. évf. 8. számában; M. Lifsic: *Marx és az esztétika*, Gondolat, 1966. c. könyvének bevezetőjét, valamint a *Helikon* 1966. 4. számát.)

A szociológiai iskolához közel állt az ún. „forszoc” (formalista-szociológiai) művészetfelfogás, amely összeegyeztetni kívánta a szociológia és a formalista iskola művészetfelfogását és tudományos eljárásait. A forszoicisták (B. Arvatov, O. Brik, N. Csuzsak, Sz. Tretyakov) a futurista *Lef* köré tömörültek. Majakovszkij is több vonatkozásban osztotta ezt a művészetfelfogást.

Századunk második évtizedében jelentkezett az az irodalomtudományi irányzat, amely az „orosz formalizmus” néven került be a tudománytörté-

netbe. A forradalom utáni első évtizedben rendkívül nagy szerepe volt a szovjet irodalomtudományban. A formalista iskola szenvedélyes harcban állt a szociológiai iskolával, és rávilágított annak leegyszerűsítő szemléletére. A formalisták (V. Sklovszkij, B. Ejhenbaum, J. Tinyanov, R. Jakobszon, B. Tomasevszkij) nézete szerint a művészet önálló, autonóm sor (rjad), a műalkotás pedig összefüggő egységes egész, olyan esztétikai jelenség, amely strukturált rendszert alkot. (J. Tinyanov: *A költői nyelv problémája*, L. 1924., J. Tinyanov—R. Jakobszon: *Az irodalom és a nyelv tanulmányozásának kérdései*, Novij Lef, 1928., 12. sz.) Elméleti következtetései eltúlozták a művészet függetlenségét a társadalmi gyakorlattól. Ha egyes esetekben nem is közvetlen a hatása, az orosz formalista iskolát tekinthetjük a strukturalista-fenomenológiai indítású irodalomtudomány őseinek (a Prágai Iskola, a Svájci Iskola, New Criticism). B. Tomasevszkij *Irodalomelmélete* (M.—L., 1925). fogalmazta meg rendszerezve a formalista iskola egyes eredményeit; sikerét mutatja, hogy 1931-ben már hatodik kiadását érte meg.

A 20–30-as évek fordulóján a teoretikusok közül sokan rendkívül hevesen támadták a szociológiai iskola művészetelveit, valamint a formalisták nézeteit. A formalista iskolát burzsoá jelenségnek minősítették, s kijelentették róla, hogy kiengesztelhetetlen ellentmondásban áll a marxista esztétikával. (A formalisták mozgalmáról és elméletéről lásd: P. N. Medvegyev: *Formalizmus és formalisták*. L. 1934, és V. Erlich: *Russian formalism*. Mouton & Co, 's Gravenhage, 1955.) A szociológiai irodalomtudományt vulgarizálónak minősítették, amely leegyszerűsíti a társadalom termelési viszonyai és a művészet kapcsolatát, és tagadja az ideológiai tényező jelentőségét a művészet folyamatában. (A korabeli bírálatokból lásd: *A gépies irodalomtudomány ellen*. Tanulmánygyűjtemény. M., 1930.; M. Rozental: *Az irodalomelméleti vulgárszociológia ellen*. M., 1936; M. Lifsic: *A művészet és a filozófia kérdései*, M. 1935.) A vita jogos volt, az eszközök, amellyel lezárták, a dogmatizmus elhatalmasodására utalnak s a bírált irányzatokat lényegében betiltották. 1933-ban, Moszkvában Lifsic és Lukács György szerkesztésében megjelent a *Marx—Engels a művészetről* c. kötet, amelynek meghatározó hatása volt a marxista esztétika és irodalomtudomány fejlődésére. Tömegével jelentek meg olyan cikkek és tanulmányok, amelyek Marx és Engels művészetszemléletét elemezték. [Ízelítésként néhány adat: F. Siller: *Marx és Engels Balzacról*, és *A realizmus az irodalomban*. In: *Lityerturnoje naszledszto*. M., 1932.; M. Lifsic: *Marx nézetei a művészetről*. M.—L., 1933. (M. Lifsicnek ebből az időtájból származó könyve nemrég magyarul is megjelent, *Marx és az esztétika*, Bp. Gondolat, 1966.); F. Siller: *Engels mint irodalmi kritikus*. M.—L., 1933; A. Belickij: *Marx, Engels és az irodalomtörténet*. M., 1934. Lukács cikkei e kérdéskörben szintén ebből az időből valók.] Ezek a tanulmányok részben megelőzték, részben követték a szovjet írók első kongresszusát. A szovjet íróknak ez a ma már történelmi jelentőségű tanácskozása előtérbe állította a művészet feladatainak kérdését a szocializmus építésének periódusában és ezzel együtt a szocialista realizmus problémáját. A szocialista realizmus első megfogalmazásakor mint stílus szerepelt, de hamarosan szűknek bizonyult ez a megfogalmazás, s ezért rövid idő múlva már módszerként említik. A szovjet esztéták és irodalomtörténészek teljes intenzitással láttak hozzá olyan kérdések tisztázásához, mint a realizmus, a hagyomány és az újítás, a stílus és a módszer, a módszer és a világnézet dialektikája, a népiség, a tipikus stb. [Az akkori viták, nézetek összecsapásainak anyagaiból bőséges válogatást

adott a Helikon „realizmus” (1963. 4. sz.) és „szocialista realizmus” száma (1965. 2. sz.)] Ezekben az esztendőkbenszerveződött rendszerre a realizmus-antirealizmus művészetkonceptió, valamint a lukácsi nagyrealizmus elmélet. Míg a 20-as években csak igen szórványosan foglalkoztak Lenin művészetfelfogásával, a 30-as években ez nagy hangsúlyt kapott. Erre az időre tehető a lenini visszatükröződés-elmélet alkalmazása a művészetre.

A 40-es és 50-es években, azaz a személyi kultusz „virágkorában”, az esztétikában, akárcsak az irodalomelméletben, feltűnő volt a stagnálás. Nem véletlen, hogy az irodalomtudomány helyzetét feltérképező beszámolók vagy határozatok kivétel nélkül az irodalomelmélet, az esztétika szemmel látható anémiájáról, illetve kinos hiányáról panaszkodtak. Az irodalomban sem volt vigasztalóbb a helyzet, mert időlegesen elhatalmasodott az idillikus életszemlélet, szokásos lett a mindig szerencsés megoldást találó végkifejlet, a konfliktusnélküliség, a séma, az élettől távol álló művészet. A 30-as évek végétől az esztétikában és az irodalomelméletben is a dogmatikus szellem vált uralkodóvá, s ha voltak is viták és eszmecserék, azok szűkös elvi keretben mozogtak. Véleményünk szerint M. Kagan helyesen jellemezte az esztétika fejlődését gátló elvi korlátokat, amikor azt írta, hogy a művészi módszer megítélésében a marxista tudomány ebben az időben nagyon egyoldalúan három pillérre támaszkodott: az irodalomközpontúságra, a realizmus-centrizmusra, és a leegyszerűsített „ismeretelméleti” megközelítésre. (M. Kagan: *A módszer mint esztétikai kategória*. Voproszi lityeraturi, 1967. 3. sz.) Hozzátehetjük, hogy nemcsak a művészi módszer értelmezésében hatott ez a szűkítő szemlélet.

Az utolsó évtizedben mind az esztétika, mind az irodalomelmélet tevékenysége jelentős eredményeket hozott létre. Az új generáció tagjai, V. Vanszlov, L. Sztolovics, M. Kagan, V. Taszalov, J. Borev, B. Rjurikov és mások jelentős vitát folytattak az esztétika tárgyáról és módszeréről. (E tekintetben lényegesen előbbre vitték a kérdést A. Burov, M. Kagan, L. Sztolovics, és V. Vanszlov munkái.) E kérdéskomplexumok megvitatása során felmerült a szép objektivitásának kérdése. A szovjet esztéták e kérdésben két táborra oszlottak. A „prirodosztvennyikek” — természetiek — azt vallják, hogy a szép objektív, a tudattól függetlenül is létezik. (Ezen az állásponton áll A. Burov is.) Ezzel szemben az „obszesztvennyikek” — társadalmiak — azt állítják, hogy a szép kétségtelenül objektív jelenség, de nem létezhet a szubjektum, illetve a társadalom nélkül. Hangsúlyozzák, hogy a szép csak társadalmi, emberi viszonyokban realizálódhat, s az őt megillető helyre állítják a szubjektum szerepét az esztétikai szép appericiálásában. (E művekből magyarul megjelentek: V. Vanszlov: *A szép problémája*. Gondolat, 1958., J. Borev: *A tragikum*. Kossuth, 1965., A. Burov: *A művészet esztétikai lényege*. Bp. 1962.)

A szép objektív-szubjektív relációjának megítélésében a szovjet esztéták vitája még nem jutott nyugvóponttra. A Voproszi lityeraturi múlt évi 3. számában A. Nujkin az „obszesztvennyikek” álláspontját kompromisszumosnak és bátoratlannak ítéli, és a marxista esztétikát fékező tényezőnek tekinti a szubjektivizmus vádjától való félelmüket. A. Nujkin viszont nyilvánvalóan összekeverte az esztétikai szépet az esztétikai érzetekkel, s így valójában szubjektivistá álláspontja helyezkedett. Az esztétikai érzet, írja Nujkin „sajátos módja a világ megismerésének, tájékozódás benne, értékelése” (Voproszi lityeraturi 1966. 3. sz. 104.). Nujkin polemikusan hangolt tanulmánya heves ellenvetéseket váltott ki a Voproszi lityeraturi hasábjain. A vitázók, elis-

merve Nujkin igyekezetét a szubjektum jelentőségének hangsúlyozására, elítélik szubjektivista felfogását. A vitában többen (Kagan és mások) foglalkoznak a művészettel, mint *érték-jelenséggel*.

Megfigyelhető, hogy a szovjet esztéták az utóbbi időkben az esztétikum alapvető problémáit az objektum-szubjektum viszonyban látják. Ezt különösen azok a tanulmányok mutatják, amelyeket egyenesen ennek a témának szenteltek. (L. Sztolovics: *Az esztétikum a valóságban és a művészetben*, M., 1959; F. Kondratyenko: *Az esztétikum mint viszony, az Esztyetyicseszköje c. tanulmánykötetben*, M., 1964; L. Sztolovics: *Az esztétikai viszony modelljének felépítéséről*, a tartui egyetem tud. ért., 124, 1962. VI.). M. Kagan nemrég megjelent *Előadások a marxista—leninista esztétikából* (1963—1966) c. rendszeres esztétikájában a hangsúlyt a dialektikus felfogásra helyezi. Kagan e művében lényegében az obszecsztvennyikek álláspontját fejt ki, hangsúlyozva, hogy az ember esztétikai viszonya a világhoz lényegében az objektív és a szubjektív dialektikájában fejeződik ki. A szerző jelentős lépést tett a művészet axiológiai jellegzetességeinek megfejtése irányában. „A szép *értékbeli* sajátosság, -írja-, s éppen ezáltal különbözik lényegesen az *igaztól*. Ezért nem szabad gépiesen átemelni az ismeretelméleti elvet az esztétikába, nem szabad a *szépben* megnyilvánuló objektív és szubjektív összefüggését az *igaz* analógiájával meghatározni.” (M. Kagan: *Előadások a marxista—leninista esztétikából*, L., 1963, 1. kötet, 36.) Recenzorának, L. Sztolovicsnak azonban igaza van, amikor megállapítja, hogy Kagan tévesen azonosítja az értéket az értékeléssel. (L. Sztolovics: *Esztétika és dialektika*, Voproszi lityeraturi, 1967. 6. sz. 208.)

Ezek a viták nem pusztán az élénk szellemi légkörre utalnak, hanem arra is, hogy a szovjet esztétika az alapvető kérdések megválaszolására akar vállalkozni. Különösen nagy jelentőségű a Voproszi filozófii c. folyóirat tevékenysége, amely mindig élénk figyelemmel kíséri az esztétika kérdéseit, és vitákat kezdeményez. Helyt adott az esztétika korszerű megvilágítására törekvő írásoknak, de azzal is támogatta a vitát, hogy olyan filozófiai kérdéseket állított előtérbe, amelyek az esztétika alapvető tényeinek tisztázásához közvetlenül járultak hozzá. Egyebek között az információelmélet, a szemiotika, a szemantika és a pszichológia korszerű problémáinak tárgyalásával adott értékes támpontokat az esztétikum korszerűbb megfogalmazásához.

1957-ben indult meg a Voproszi lityeraturi c. folyóirat, amely rendkívül ösztönzőleg hatott az irodalomelmélet fejlődésére is, azzal, hogy teret adott a különböző vitáknak. Elsőnek a realizmus körül csaptak össze a különböző nézetek. 1958-ban irodalomtörténészek, művészettörténészek, esztéták, filozófusok gyűltek össze, hogy megvitassák ezt a kérdést. A vita eredményeképpen visszaállították a történetiség elvét a művészettörténetben, s elutasították a realizmus-antirealizmus elméletet. (Lásd ezzel kapcsolatban a Helikon realizmus-számát, 1963. 4. sz.) Ezt követően vitatkoztak a szocialista realizmusról mint korszerű művészetről, melynek anyaga megjelent a *Problemi szocializtocseszkogo realizma* c. kötetben (M. 1961). (E vitát nálunk Király Gyula ismertette: *Szovjet irodalomtörténészek vitája a szocialista realizmusról*. VF., 1960. 3. sz.) A Voproszi lityeraturi hasábjain az irodalmárok és a nyelvészek párbeszédet folytattak a szó és a művészi kép (*szlovo i obraz*) összefüggéséről és a stílus problémájáról. (L. ezzel kapcsolatban Nyíró Lajos összefoglalóját: *Irodalomelméleti kérdések egy stílusvitán*. VF., 1960, 4. sz.) Rendszeresen közölték azok-

nak a szimpoziumoknak az anyagát, amelyeket lengyel, bolgár és csehszlovák irodalomtörténészekkel tartottak a művész-egyéniségről, a modern költészet stílus-sajátosságairól és egyéb lényeges kérdésekről. (A szimpoziumok anyaga megjelent a *Hudozsesztvennij metod i tvorcsezkaja individualnoszty*. (Művészi módszer és alkotó egyéniség. M. 1964.) c. kötetben. (Szovjet—magyar szimpoziumok megtartására ezidáig sajnos nem került sor.)

A Szovjetunióban többen megkíséreltek összefüggő irodalomelméleti rendszert alkotni. A Honvédő Háború után L. Tyimofejev nyitotta meg a sort; 1945-ben jelent meg *Irodalomelmélet* c. könyve, amely sokáig egyetemi tankönyvül szolgált. Könyve három fő részből áll. Az első részben az általános fogalmakat taglalja, s ezen belül vizsgálja az irodalom megismerő funkcióját és társadalmi jelentőségét. Részletesen elemzi a művészi kép problémáját, magát a „képszerűséget” (obraznoszty). A művésziségről szóló fejezetben kitér a pártosság, a népiség, az általánosítás és az ábrázolás életszerűségének a problémáira. A második részben foglalkozik a műalkotás kompozíciójával, szüzséjével, a művészi nyelvvel és a verselés alapjaival. A befejező részben pedig kitér az irodalmi folyamatra, s itt foglalkozik az irodalmi irányzatokkal és a műfajokkal is. 1963-ban újra kiadta ezt a művét, több-kevesebb változtatással. Tyimofejev *Irodalomelmélete* nyomán elszaporodtak az irodalomelméleti „rendszerező” könyvek. [Beérve minimális változtatásokkal, a szerzők rendszerint megismétlik Tyimofejev rendszerét. Ilyen egyebek közt G. Abramovics: *Bevezetés az irodalomtudományba* c. könyve (nálunk is megjelent, Bp. 1955.); F. M. Golovencsenko: *Bevezetés az irodalomtudományba*. M., 1964.; V. Szorokin: *Irodalomelmélet*. M. 1960.] Tyimofejev újabban alaposan átdolgozta művét, s ez az *Az irodalomelmélet alapjai* (1963) címmel jelent meg. Tyimofejev bekapcsolódik a mai vitákba is. (*Szovjet irodalom — módszer, stílus, poétika*. M., 1964.)

A Gorkij Intézet irodalomelméleti osztálya meglehetősen rövid idő alatt hozta tető alá *Irodalomelméletének* három tekintélyes terjedelmű kötetét. (I. kötet, 1962; II. kötet 1964; III kötet. 1965.) Ez a munka nem rendszeres irodalomelmélet, inkább igényes tanulmánygyűjtemény, amely néhány nagyobb kérdéskört tárgyal az irodalomelmélet szempontjából. Az első kötet tulajdonképpen a „szlovo i obraz” vitájának egyes, némileg átdolgozott tanulmányait foglalja magában, illetve hasonló témájú cikkekkel egészíti ki a vita anyagát; a nyolc tanulmányból az egyik legértékesebb írás P. Palijevszkij: *A művészi kép belső struktúrája* c. értekezése. A második kötetben műfajelméleti tanulmányokat találunk, míg a harmadik kötet főképpen az irodalmi stílus problémáit tárgyalja. Az általános elméleti problémák mellett a konkrét alkalmazás példáit nyújtja Puskin, Gorkij, Solohov stílusának elemzésével. N. K. Gej: *A szocialista realizmus mint az irodalmi fejlődés törvényszerűsége* c. tanulmánya zárja a kötetet. A három kötet nagy hiányt pótol a szovjet irodalomtudományban. A szovjet irodalomtörténészek és esztéták mindenesetre élesen bírálták, mert noha a mű azzal az igénnyel készült, hogy az irodalomelméletet történeti aspektusból tárgyalja, a szerzőknek a történeti szemléletmódot nem sikerült következetesen alkalmazniuk. Módszerük lényege az volt, hogy egy-egy tipológiai tételre egyszerűen felfűzték a történeti tényeket. Pl. írnak a jellem ábrázolásáról s a témát végigvonultatják valamennyi koron, konkrét példákkal illusztrálva. Ez meddő történetiségnek bizonyult: nem tudták érvényesíteni a történeti és a logikai dialektikus egységét. Ez az *Irodalomelmélet* valójában még nem tükrözi azokat az új eredményeket, amelyek már vitathatatlan tények a szovjet irodalomtudományban.

A szovjet irodalomtudományban az utóbbi időkben fokozatosan felszámolják azokat az igazságtalan ítéleteket és felfogásokat, amelyek a személyi kultusz idején egyes költőkről, írókról alakultak ki. Ma már az egykor „dekadens”-nek minősített költőktől (A. Belij, A. Ahmatova, H. Aszejev, O. Mandelstam, B. Hlebnyikov, V. Kamenszkij és mások) egy-egy gyűjteményes kötet is rendelkezésünkre áll, illetve műveiket megtalálhatjuk különböző antológiákban. A Voproszi lityeraturi, a Russzka lityeratura hasábjain sok olyan értékelő tanulmány jelent meg, amelyek nagyobb körültekintéssel és kevesebb előítéllettel rajzolják meg ezeknek a költőknek, íróknak művészi pályáját, belehelyezve őket koruk bonyolult társadalmi és kulturális összefüggéseibe.

A szovjet irodalomtörténészek nemcsak az írók és költők valódi értékelésére törekednek, hanem felméri az irodalomtudomány közelmúltjának örökségét is. Ma már egyre világosabban áll előttünk az a tény, hogy egyes iskolák, tendenciák olykor igazságtalan megítélés alá estek. Több olyan cikket olvashatunk, amelyek a húszas évek irodalomelméleti polémáiáról szólnak. A Proletkulttal, a vulgárszociológiai iskolával kapcsolatban is ma már sok mindent világosabban láthatunk.

Az orosz formalizmusról pedig ma újra szenvedélyes eszmecserék bontakoznak ki. Egyre nagyobb az érdeklődés a formalisták működése iránt a Szovjetunióban és külföldön egyaránt. Az orosz formalizmus szinte reneszánszát éli jelenleg Franciaországban. Számos tanulmány, cikk jelent meg erről különböző folyóiratokban és irodalmi lapokban. Tzvetan Todorov szerkesztésében nemrég antológia látott napvilágot az orosz formalisták műveiből. A Szovjetunióban ma már kiadják Sklovszkij és Tinjanov műveit és megjelentek Bahtyin könyvei is, amelyek körül szenvedélyes vita robbant ki. Az orosz formalisták tanaira nagy mértékben támaszkodnak azok a kutatók, akik munkáikban felhasználják más tudományok korszerű eredményeit, így a strukturális nyelvészet, a kibernetika, az információelmélet és a szemiotika eredményeit. Ők sürgetik leginkább az orosz formalisták régi poetikai műveinek újrakiadását.

A kibernetika és az információelmélet fellendülése nagy hatással van gyakorlatilag minden tudományra, köztük az irodalomtudományra is. A kibernetika oly módon is befolyásolja az esztétikát, ahogy a határtudományokat is fellendítette: azaz pl. az irodalomtudomány egyszerűen nem kerülheti meg a lélektan, a szociológia, a nyelvészet olyan eredményeit, amelyek a kibernetika vívmányainak felhasználásával jöttek létre. A Szovjetunióban ma már se szeri, se száma azoknak a tanulmányoknak, amelyek a művészet és a kibernetika összefüggéseire mutatnak rá. Két kisebb terjedelmű könyv is napvilágot látott ebben a tárgykörben: J. Filipjev: *Tvorcsesztvo i kibernetika* (Alkotás és kibernetika), M., 1964 és L. Pereverzev: *Iszkussztvo i kibernetika* (Művészet és kibernetika) M., 1966. A kibernetika és az információelmélet hatása fellelhető a szovjet szemiotika kialakulásában és a strukturalista szemlélet elterjedésében. Jól jelzik ezt a mozgást azok a szimpóziumok, amelyeket ebben a tárgykörben sorozatosan rendeztek, valamint az ilyen témákat taglaló tanulmány-gyűjtemények: a *Strukturális-tropológiai tanulmányok*, M., 1962.; *Szimpózium a jelrendszerek strukturális tanulmányozásáról*, M., 1962.; *A kibernetika a kommunizmus szolgálatában*, M., 1961. c. kötetekben több cikk jelent meg a művészetről, illetve olyan kérdésekről, amelyek közvetlenül érintik a művészet problémáit. Hasonló tartalmi irányú cikkek jelentek meg nagy számban

a Voproszi filozófiában, a Voproszi jazikoznanyijában és más [folyóiratokban].

Külön ki kell emelnünk a tartui egyetemen folyó szemiotikai munkát. Itt sorozatot indítottak, melynek első kötetében J. Lotman a strukturális poétikáról szól, a második kötetben megjelent tanulmányok nagy része pedig a szemiotika általános problémáinak szemszögéből vizsgálja a művészet különböző kérdéseit. Legújabban ugyancsak Tartuban jelennek meg L. Sztolovics és Vanszlov írásai, akik kutatásaikban már alkalmazzák az információelmélet tanulságait.

A „központi” szakfolyóiratok eddig fenntartással fogadták az „új” jelenségeket. Sőt L. Tyimofejev, P. Palijevskij másokkal együtt kategorikusan elítéli a strukturalizmus iránt megnyilvánuló megnövekedett érdeklődést. V. V. Kozsinov viszont úgy bírálja a strukturalizmust, hogy közben igyekszik megérteni pozitív eredményeit is. Figyelemre méltó a Voproszi lityeraturi idei első száma, amely mint „központi” folyóirat invitál vitára a művészet és kibernetika összefüggő problémáinak megvilágítása érdekében. (A. Zsolkovszkij és J. Scseglov, J. Lotman, M. Szaparov és L. Kogan cikkei.)

Befejezésül érintenünk kell még egy olyan területet, amely ma lényeges szerepet játszik a művészet értelmezésében. Az axiológiáról, az értékelméletről van szó. Annak idején ez a tudományág is eleve idealistának minősült, ezért a marxista tudomány teljesen ki is rekesztette kutatásaiból. E téren most öröndetes fordulat állott be. V. Tugarinov: *Az élet és a kultúra értékei* (1960) c. művével megtörte a jeget. Kezdeményezésével megtette az első lépést a marxista axiológia megteremtéséhez, s ma már szép számmal találhatunk olyan tanulmányokat, amelyek az értékelmélet általános filozófiai problémái mellett az esztétikai érték bonyolult jelenségeit is elemzik.

A szovjet esztétika és irodalomelmélet mai helyzetének e vázlatos bemutatása csupán érzékeltetni akarja azokat a tendenciákat, amelyek most bontakoznak ki, illetve, amelyek máris fontos eredményeket hoztak. A magyar irodalomtudomány még mindig aránylag keveset tud arról, ami új a szovjet esztétikában és irodalomelméletben. A Helikon e számában közölt esztétikai és irodalomelméleti tanulmányok természetesen csak részben pótolhatják a hiányt, de talán alkalmasak arra, hogy felhívják a figyelmet közös problémáinkra.

Megismerés és értékelés a művészetben

Ha a művészethez az értékelés igényével közeledünk, kétféle problémával találkozunk. Egyfelől, amennyiben a művészi alkotómunka termékei az emberiség számára hatalmas és vitathatatlan értéket képviselnek, az esztétikának tisztáznia kell, konkrétan miben áll a művészetnek ez az értékessége az egyes individuum és a társadalom egésze számára; másfelől, mivel a műalkotásokban feltétlenül benne foglaltatik a valóság ábrázolt jelenségeinek értékelése, a művészet, mint az ember a világhoz való értékelő viszonyának hordozója, ismét magára vonja az értékelmélet figyelmét.

Ez a cikk éppen ezt az utóbbi kérdéskört teszi speciális vizsgálat tárgyává. S itt rögtön meg kell jegyezni, hogy teljességgel helytelennek tartjuk a művészet lényegének egyoldalúan ismeretelméleti felfogását, amely a szovjet elméleti irodalomban eléggé elterjedt (B. Kublanov könyvének a címe is jellemző: *Az irodalom és a művészet gnoszeológiai természete*), csakúgy, mint a műalkotás jellegének tisztán értékelméleti interpretációját, amely a XX. század polgári esztétikájában vált népszerűvé. G. Morpurgo-Tagliabue *Modern esztétika* című könyvét a következő, nagyon jellemző címet viselő fejezettel zárta: *Az esztétika ismeretelméleti-ontológiai irányzatától a fenomenológiai-axiológiai irányzat felé*. Az olasz tudós itt azt bizonyítja, hogy bár az esztétikai módszertannak az értékelméleti aspektus mindig is sajátja volt, régebben, egészen Crocéig, az esztétikában a bizonyos ontológiai elvekhez kötött ismeretelméleti megközelítés volt az uralkodó. Eljött az ideje, hogy „megszabadítsuk” az esztétikai értékelméletet a torzító ontológiai-kozmológiai eszméktől, és az esztétikát tisztán értékelméleti diszciplínává tegyük, mivel ezekre a kérdésekre: „mi a szép?” és „mi a művészet?” csak „az axiológia álláspontjáról lehet válaszolni”.¹

Mint az egész művészettörténet bizonyítja, a művészi alkotás folyamata mindig a való világ megismerésének és értékelő megértésének ellentétes egyége. Ezért sem a regényben, sem a drámában, sem a festményben, sem a szimfóniában nem lehet elválasztani e mozzanatok egyikét a másiktól, nem lehet különválasztani a művészi szövet olyan elemeit, amelyek csak megismerő tartalmat hozdoznának, azoktól, amelyeknek csak értékelő tartalmuk lenne. Feltétlenül igaza volt P. Palijevskijnek, mikor hangsúlyozta, hogy a művészi kép nem kevésbé szorosan „köti össze... a valóság megismerését és értékelését”, mint a formát és a tartalmat, és hogy emiatt „a művészi kép tulajdonságait semmiképpen sem lehet alkotóelemeinek tulajdonságaira redukálni; a megismerés és az értékelés ebben az értelemben jobban különbözik a művé-

¹ G. MORPURGO-TAGLIABUE: *L'Esthétique contemporaine*. Milano, 1960. 609–613.

szettől, mint az oxigén és a hidrogén a levegőtől”. A művészi kép nem a tény és az eszme, a valóság megismerésének és bírálatának „társulása és együttélése”, hanem azok felbonthatatlan egysége a kép „szervezetében”.²

P. Palijevszkijnek ebben a fejtegetésében burkolt vita rejlik Csernisevszkijjel és az őt a művészetelmélet e kérdésében követő szovjet tudósokkal. Be kell látnunk, hogy nemcsak e tudósok jónéhány munkája, hanem az orosz forradalmi-demokrata esztétika klasszikusának tanulmánya is bizonyos alapot szolgáltat ehhez a vitához. Hiszen Csernisevszkij valóban dialektikusan gondolkodott, mikor azt bizonyította, hogy az élet reprodukálása és magyarázása közben a művész elkerülhetetlenül — nyíltan vagy titokban, tudatosan vagy öntudatlanul — ítéletet mond az általa ábrázolt jelenségek felett,³ de metafizikus álláspontra tévedt, mikor a tanulmány más helyein azt mondta, hogy ez az ítélet, vagyis az eszmei értékelés egyáltalán nem mindig van jelen a művészetben, hogy a művészet a valóság újraalkotására korlátozódhat.⁴

A művészet dialektikus szerkezetének feltárása azt jelenti, hogy az ismeretelméleti és az értékelméleti értelmezés egymást keresztező reflektorfényével kell a művészetet megvilágítani. Csak ebben az esetben tűnik el az a lát-szat, mintha a művészet a tudomány és az ideológia valamiféle konglomerátuma lenne, és táruul élénk élő teljességében, utánozhatatlan eredetiségében.

*

Mikor Arisztotelész a valóság tükrözésének a művészetre jellemző módját tanulmányozta, összevetette a költészetet a történelemmel és a filozófiával, vagyis mai nyelven szólva, a való világ adatszerű, krónikai ábrázolásával és tudományos-elméleti megismerésével. A nagy ókori gondolkodó módszerét az esztétika ma is felhasználja, és az általa megfogalmazott következtetéseket szinte valamennyi jelenkori esztétikai tanulmány ismétli: a tényszerű ábrázolás az egyest mutatja be, a tudomány az általánost teszi érthetővé, a művészet pedig feltárja az egyesben az általánost.

Nem mulaszthatjuk el, hogy rámutassunk a művészet specifikuma ilyen értelmezésének nyilvánvaló hiányosságára és egyoldalúságára. A. Burovnak tökéletesen igaza van abban, hogy a tudomány szférájában bármilyen illusztráció, bármely példa nem más, mint az általános bemutatása az egyes formájában, azonban ezek a példák és illusztrációk semmiféle művészi értékkel nem rendelkeznek.⁵

Másrészt, mivel az emberi megismerés által az általános nem kerül át a való életbe, hanem objektíve a konkrét tárgyakban és jelenségekben foglaltatik, ezért az egyedinek tisztán adatszerű ábrázolása — például egy újságcikkben, híradófilmen, dokumentumfelvételen stb. — nem ritkán eléggé világosan tárja fel az általánosnak és az individuálisnak az adott tárgyra jellemző dialektikáját.

Már ebből is következik, hogy a művészi képben más, lényegesebb vonások rejlenek, amelyek megkülönböztetik azt a dokumentum jellegű képtől és a tudományos fogalomtól is. Ezek közül a legelső éppen a művésznek a meg-

² П. Палиевский: Внутренняя структура образа. In: Теория литературы М. 1962. 106—107.

³ Н. Г. Чернышевский: полное собрание сочинений. II. köt. 1949. 86, 111.

⁴ Уо. 92, 110—111.

⁵ А. Буров: Эстетическая сущность искусства. М., 1956. 19—20.

ismert és ábrázolt valósághoz való értékelő viszonya, amely a művészetben mindig jelen van.

Valóban, a tárgy dokumentális ábrázolása (leírása, rögzítése) nem követeli meg feltétlenül az embertől a tárgy értékelését is. Mivel az ilyen jellegű ábrázolások gyakorlati értékét az elérhető maximális objektivitás határozza meg, az eredetihez való legnagyobb közelség, ezért az ábrázolásban nem kell jelen lennie az ember viszonyának a tárgyhöz, amelyet így vagy úgy rögzítenie kell (leírni, lerajzolni, legyorsírni, fényképezni stb., stb.). Ebben az értelemben a művészi ábrázolás alapvetően különbözik a tisztán dokumentumjellegűtől („tisztán” — mert gyakran találkozunk olyan művekkel, amelyek egyszerre dokumentális és művészi értékűek; ilyen például Herzen *Emlékezések és elmélkedések* című műve, vagy Roman Karmen művészi dokumentumfilmjei). Ez a különbség nagyon világosan megmutatkozik a dokumentális és a művészi fényképezés közötti különbségben. A fotoművész egyidejűleg két feladatot old meg: egyrészt olyan tárgyat, vagy az adott tárgy létezésének olyan momentumát igyekszik megörökíteni, amelyben a lehető legvilágosabban tárul fel az általános jelentőségű, a tipikus, a jellemző; másrészt a felvételen nemcsak a tárgy tulajdonságait igyekszik megmutatni, hanem a saját viszonyát is ahhoz, a saját értékelését is. Más szóval a lefényképezett tárgy nemcsak azért érdekli őt, mert létezik, hanem azért is, mert feltárja saját lényegét és egyidejűleg társadalmi értékét is. Ennek megfelelően a fotoművész mozgósítja a fényképezés, az előhívás és a másolás folyamatainak valamennyi lehetséges eszközét, hogy élénk állítsa az ábrázolt tárgy érték-tulajdonságait — szépségét, nagyságát vagy hétköznapiságát, jelentéktelenségét stb.

Ebben az irányban kell összevetni a valóság művészi és tudományos tükrözését is. Bármilyen alapvető legyen is a különbség a való világ tudományos megismerése és dokumentumjellegű tükrözése között, mindkettő álláspontja a valósághoz való viszonyuk szempontjából azonos — törekvés a lehető legnagyobb fokú objektivitásra és következőképpen, az ábrázolt tárgyhöz való értékelő viszony „kikapcsolása”. Természetesen az esetek nagy részében — különösen gyakran a társadalomtudományokban — a tudós értékeli a vizsgált jelenségeket vagy folyamatokat, de ez az értékelés a kutatás, a megismerés eredményeként születik meg, nem pedig mint a megismeréssel összefonódott, attól elválaszthatatlan mozzanat. Ezért a tudományos műben a megismerő és értékelő oldalak összefüggése alapvetően más, mint a műalkotásban. Az elsőben nincs meg a két oldalnak olyan szerves és felbonthatatlan egymásbahatolása, amely jellemző és nélkülözhetetlen a művészetben. Elvileg a tudományos művet meg lehet tisztítani a benne foglalt értékelő mozzanatoktól, és mindenestre lehetőség van arra, hogy az olvasó figyelmen kívül hagyja azokat, kiválasztva például a szociológus, a közgazdász, a statisztikus, a történész ideológiailag reakciós irányú művéből a benne foglalt tudományos tényeket.

Kell-e bizonyítani, hogy az ilyen jellegű művelet teljességgel lehetetlen a műalkotás esetében? Nem létezik olyan módszer, amelynek segítségével ki lehetne válogatni és kivonni a műalkotásból olyan részleteket, amelyek a művész értékelő elveit hozzozzák magukban, s a műben csak a megismerő jellegű vonásokat őrizni meg, hiszen az ábrázolt tárgyhöz való értékelő viszony átítatja a műalkotás szervezetének valamennyi sejtjét. Ez a viszony immanens a műalkotással, annak belső sajátossága. Egyetérthetünk azzal, vagy elvethetjük, ahogy A. Szolzsenyicin Iván Gyenyiszovics és Matrjona alakjában meg-

testesítette az orosz népi hős tipikus vonásait, de még magunk elé sem tudjuk képzelni ezeket az alakokat elvonatkoztatva jellemüknek és viselkedésüknek attól az értékelésétől, amelyet az író adott, mivel ez az értékelés összeforrott az alak „testével” és elválaszthatatlan tőle. Éppen ezért, bármennyire is kívánná esetleg az olvasó, nem lelkesedhet Klim Szamginért és nem vetheti meg Pável Korcsagint, még ha ideológiailag szemben is állna Gorkijjal és Osztrovszkijjal.

Már a nyelvben adva van a lehetőség az értékelő momentumnak a megismerő folyamatba való bekapcsolására. Ezt a célt szolgálja a képzők rendszere. Míg az „ember” szó az általa jelölt fogalmat egyáltalán nem értékeli, az „emberke” szónak világosan kifejezett értékelő jelentése van. A jelzőkben, hasonlatokban, metaforákban, hiperbolákban és valamennyi egyéb trópusban a nyelvnek az a képessége áll készenlétben, hogy — ami a művészet számára feltétlenül szükséges — egyszerre oldja meg a megismerés-ábrázolás és az értékelés-kifejezés feladatát. Mivel a hasonlat és a metafora egybeveti A-t B-vel, és A-t B-n keresztül mutatja be, magának ennek a B-nek a megválasztása mutatja a művész viszonyát A-hoz. Elegendő például Gogolnak hőse fejét retekhez hasonlítani, vagy Puskinnek ezt írni Nagy Péterről: „Tetőtől talpig mint a villám” — és maga a hasonlat tárgyának megválasztása az ábrázolt tárgy értékelő jellemzésévé válik.

V. Zareckij az információelmélet fényénél vizsgálta a művészi képet, s arra a következtetésre jutott, hogy a képben „nem lehet megtestesíteni. . . azt, ami számunkra közömbös — se nem jó, se nem rossz”, mivel a képbeli információ „az élet jelenségének lényegét és értékét az esztétikai ideálhoz való viszonyában világítja meg.”⁶

Az ábrázolt „lényege és értéke” megvilágításának ez a megváltoztathatatlan szükségessége kényszeríti a művészetet, hogy minden lehető módon felhasználja a nyelv expresszív stilisztikai lehetőségeit és különösen a lehető leggazdagabb nyelvi szinonimikát. A tudományos gondolkodás számára „a szinonima problémája” tulajdonképpen egyáltalán nem létezik. Kell-e azonban bizonyítani, mennyire lényeges a művészet számára a megfelelő szinonima kiválasztása?

A szinonima pontos megválasztásának szükségessége a művészetben éppen az értékelő állásponttal és csakis azzal magyarázható. A tudománytól eltérően a művészetnek a lehető legaktívabban és legcélravezetőbben kell megmutatnia a szó „érzelmi fényét”, mivel érték-jellege ebben a fényben rögződik.

Ebben a megvilágításban az is érthetővé válik, hogy a tudomány nem törődik a nyelv intonációjának kifejező erejével, a művészet ezzel szemben minden lehető módon felhasználja. Hiszen a hangsúly az egyik leghatalmasabb eszköz annak az értékelő viszonynak a kifejezésére, amelyet az ember érez beszédének tárgya iránt. A hangsúly képes a legfinomabb érzelmi árnyalatok kifejezésére is, amelyeket a kijelentés gondolati tartalma nem képes továbbadni. Mivel a tudományos-elméleti ítélet célja a jelenségek lényegének megállapítása, nem pedig a hozzájuk való viszony kifejezése, ezért számára a nyelv hangsúlya egyszerűen felesleges. A művészi „ítéletben” viszont az ábrázolt értékelésének szükségessége kényszeríti a nyelv intonációs kifejező eszközeinek maximális aktivizálására. A szavaló és a színész művészete mindenekelőtt

⁶ В. Зарецкий: Образ как информация. Вопросы литературы, 1963. 2. sz. 88 — 89.

éppen abban van, hogy behatoljon az előadott szöveg hangsúlyának szerkezetébe, és azt maximális kifejezőerővel tolmácsolja. Nem csoda, hogy a zene, amely különválasztja a hangzást a szövegtől, abban a mértékben őrzi meg művészi kép-értékét, ahogy alárendeli hangmagassági és ritmikai viszonyait az intonációs kifejező erőnek; nem hiába mondotta B. Aszafjev akadémikus, hogy a zeneművészet alapja az intonáció.

Ugyanebben különbözik a művészi rajz is a műszaki rajztól és a tervrajztól. A rajz éppen akkor válik képbeli kifejeződéssé, ha nemcsak a tárgynak vagy szerkezetének formáját reprodukálja, hanem ugyanakkor kifejezi a rajzoló viszonyát is az adott tárgyhoz, vagyis ábrázolja és értékeli a tárgyat.

A művészi alkotásnak ez a törvényszerűsége jelenik meg az építészetben, az alkalmazott és az iparművészetben is. Bármely tárgy, amely kielégíti az ember gyakorlati szükségleteit, objektíve rendelkezik bizonyos gyakorlati értékkel. A tisztán technikai konstrukció azonban sohasem törekszik a tárgy értékének kifejezésére annak külsejében. Ami viszont a művészi konstrukciót illeti, az a modern formatervező, és az építész alkotásában is rákényszeríti a tárgyat ennek a szerénységnek a legyőzésére és arra, hogy ne csak működés közben, hanem formájában is mutassa meg ezt az értékét. Más szóval: mikor egy épület vagy egy híd, karosszék vagy váza, gépkocsi vagy munkapad kikerül a művész kezéből, szinte tudatára ébred önnön értékének. A tárgy külső formája beszélni kezd hozzánk a maga plasztikus nyelvéen: „szép vagyok”, „elegáns vagyok”, „nagyszerű vagyok”, „költőivé teszem a prózai életet”, „növelem az állam erejét”, „én kiemelem tulajdonosomat a többiek közül”, „én megszépítem a létet”, „én a műszaki célszerűséget hirdetem”, „én az emberi munkát dicsóítem”.

Az, hogy az értékelő viszony mennyire beletartozik a művészi gondolkodás és alkotás legmélyébe, megmagyarázza, miért játszik az érzelmi tényező a művészetben olyan jelentős szerepet, amelyet sem a tudomány, sem a technika nem biztosít számára. Az értékelés a gondolat és az érzés együttműködésének eredménye, nem pedig egyedül a kritikus intellektusé. Maga a tény, hogy az ember értékel valamilyen jelenséget, azt tanúsítja: ez a jelenség beletartozik az adott egyén érdeklődési körébe, és következésképpen nem hagyhatja őt részvétlennek, közömbösnek. Ezért az értékelés alapja mindig az adott jelenség jelentőségének megértése és az ember érzelmi reakciója a jelenségre. „Az érzelem — írja V. N. Mjasziscsev — olyan reakció, amely magában foglalja az objektív valóság tárgyainak vagy folyamatainak közvetlen, mondhatni ösztönös, pozitív vagy negatív értékelését.”⁷

A valósághoz való értékelő viszonytól elvontan a lét törvényeinek tudományos megismerése csakúgy, mint a műszaki tervezés nem hiányolja különösebben az érzések, emóciók, élmények segítségét. Természetesen a tudós és a mérnök gondolkodási tevékenységét bizonyos emocionális mozgások kísérik, de a létrehozott termék nem szívja magába az érzéseiket, csak gondolataikat kondenzálja. A művészetben az ábrázolt objektum vagy a művészien megváltoztatott tárgy értékelésének szükségessége kényszeríti az érzelmek beolvasztására a műalkotás élő szövetébe. A műalkotás nem lehet hideg, érzéstelen, mert akkor tagadja magát mint művészi alkotást. A művészet eszmei tartalma ezért eszmei-érzelmi tartalom, a gondolat és a szenvedély, a megfontolás és felindulás élő és költői egysége; ezért van az, hogy a művészet nemcsak a

⁷ В. Н. Мяснишев: Личность и неврозы. Л., 1960. 155.

befogadó ember gondolataira hat, hanem azzal egyidejűleg érzelmeire is. Éppen az teszi a művészetet az ember társadalmi nevelésének hatalmas eszközévé, hogy nemcsak az élet megismerésében segít, hanem az élethez való értékelő viszony kialakításában is.

Hogyan válik azonban lehetségessé a valósághoz való megismerő és értékelő viszonynak ez a szerves összeolvadása, amely a valóság művészi elsajátítását megkülönbözteti a tudományostól?

Erre a kérdésre csak úgy lehet válaszolni, ha magának a művészi megismerés tárgyának sajátosságaiból indulunk ki. Ennek a tárgynak szemmel láthatóan olyan tulajdonságokkal kell rendelkeznie, amelyek meghatározzák megismerésének és értékelésének megbonthatatlan egységét, amelyek kényszerítik az embert, hogy ne csak objektív-reális létét, hanem érték-létét is ismerjék el. Mikor jelennek meg a tárgynak ezek a tulajdonságai? Akkor, ha nemcsak tiszta objektivitásában, nem „magában és magának való létében” szemléljük, hanem „nekünk-létében” is, a szubjektumhoz való viszonyában, társadalmi-emberi jelentőségében. Hiszen a tárgy értéke maga a szubjektumhoz való viszonya, szerepe az emberi élettevékenységben. Ennek a szerepnek a felfogása a megismerésnek és értékelésnek az az egysége, amelyet a világnak az ember által való művészi-képszerű elsajátításában észleltünk.

Képzeli el, hogy egy realista művész természet után fest egy tájképet vagy portrét. Úgy vélnék, teljes figyelmét az ábrázolandó tárgyra fordítja, amelyet — Belinszkij kifejezése szerint — „teljes valóságában” igyekszik megismerni és visszaadni. Ha azonban valóban így állna a dolog, akkor az adott tárgy képbeli „modellje” azonos lenne tudományos vagy dokumentumjellegű modelljével, topográfiai térképével, másolatával, makettjével, tervrajzával stb. A művészi képben adott „modell” azonban élesen különbözik minden más modelltól és különbözik az eredetitől is, mégpedig elsősorban abban különbözik, hogy egyáltalán nem olyannak mutatja meg, amilyen az önmagában, hanem olyannak, amilyennek a művész felfogja, olyannak, amilyennek a művész látja, átéli, érti, értékeli.

A művészi megismerés folyamatában nem történik meg a megismerendő tárgynak az az absztrahálása a megismerő szubjektumnak hozzá való viszonyától, amely elvonatkoztatás a tudományos megismerés alapja. Ellenkezőleg, a művészi megismerés valójában — akár elismeri ezt a művész, akár nem — egyáltalán nem a külső világ objektumának önmagában jelentős létére irányul, hanem az objektum és a szubjektum, a külső világ és a művész közötti kapcsolatra.

Az objektum megismerése, valamint a művész és az objektum viszonyának megismerése a művészi alkotás folyamatában nem mint két különálló tényező lép fel, hanem mint a képbeli gondolat egységes, teljes és felbonthatatlan mozgása. Ennek az egységnek feltétele csak az lehet, hogy a megismerés az objektum és a szubjektum kapcsolatára irányul, ez jelenik meg a művészi megismerés valódi tárgyaként, s ez valóban feltétlenül magában hordozza az értékelő aspektust. Ebből pedig az következik, hogy a művész egyik legfontosabb feladata azoknak az alapoknak feltárása, amelyeken az ábrázolt tárgy értéke nyugszik, a társadalomban vele kapcsolatban kialakult értékelés-típus ellenőrzése, megerősítése, pontosabbá tétele vagy — szükség esetén — elvetése céljából. A klasszicista dramaturgia például azt állította, hogy a legfőbb érték a hős hűsége erkölcsi és politikai kötelességéhez és az a képessége, hogy legyőzze érzéseit. A kispolgári dráma viszont a burzsoának, a klasszicista színház e

hagyományos komikus alakjának családi erkölcsét hirdette valódi értéként. Az értékek ilyen radikális átértékelése a művészet történetében állandó folyamat.

Az esztétikai elmélet régóta hangoztatja, hogy a művészet képes új felfedezésekre az életben, ebből a szempontból közelebb viszi egymáshoz a művészi és a tudományos megismerést. Ez kétségtelenül igaz, de pontosabbá kell tenni: mint a tudomány, a művészet is az objektív világ új törvényszerűségeinek feltárására törekszik, de ezzel egyidejűleg értékének új aspektusát is feltárja. Igaz, néha a tudomány is a valóság érték-tulajdonságainak tanulmányozásához fordul, például a politikai gazdaságtan vagy az etika. A tudomány azonban ezeket a tulajdonságokat tisztán társadalmi objektívításukban vizsgálja, mint a tudóson kívül álló reális gazdasági vagy erkölcsi törvényszerűségeket. A művészetben viszont az ábrázolt tárgy értéke nem mint a tárgy, a jelenség, a tett a művész személyes ítéletétől független társadalmi tulajdonsága jelenik meg, hanem mint a művész érzékelésével megállapított tulajdonság. Ezért a művészet tárgyába, a társadalomtudományok tárgyától eltérően, a szubjektív más szinten kerül be — nem mint a társadalmi viszonyok individuum feletti, és ebben az értelemben objektív eleme, hanem mint az ábrázoltaknak individuális, mélyen egyéni értékelése a művész által, amely értékelésben kifejeződik a megismert tárgyak társadalmi-objektív értéke.

Ezért a művészetben a való világ megismerése ugyanakkor a művész hozzá való viszonyának megismerése is. Ebből pedig a művészi megismerés két különböző útjának lehetősége következik: az objektum és a szubjektum oldaláról. Az első esetben a forma epikus, a másodikban lírai lesz. A lírában a megismerés közvetlen objektuma a művész belső világa, a külső világot csak közvetve, olyan mértékben érinti, ahogy az író, a zeneszerző, a szavaló-művész élményeiben és gondolataiban tükröződik; az eposzban, ezzel ellentétben, a közvetlen megismerés objektuma a külső világ, a művész önmegismerése pedig közvetve történik.

A valóság művészi megismerésének lírai és epikai módján nemcsak az irodalmi műfajok hagyományos meghatározását értjük, hanem a művészet műfajainak, módszerei és stílusai megkülönböztetésének sokkal szélesebben ható elvét. Hiszen a valóságábrázolás útjainak lényeges eltérését a festészetben és a zenében vagy a drámai színész és a szavaló művészetében alapvetően az objektum—szubjektum rendszer megismerése, epikai és lírai megközelítésének ellentéte határozza meg. Ugyancsak ezen a síkon magyarázható meg a realista és a romantikus módszer, az impresszionizmus és expresszionizmus, a neorealizmus és a szürrealizmus különbsége.

Ha a művészet tárgya szerkezetének specifikumát így értelmezzük, sok sarkalatos elméleti és történeti problémájának megoldásához találunk kulcsot. Csak így válik érthetővé például, miért alakul ki az ontogenezisben és a filogenezisben a képekben gondolkodás és a művészi alkotás képessége előbb, mint a világ tudományos-elméleti megismeréséé. Marx és Lenin nem egyszerűen mutattak rá az ősember tudatának arra a jellegzetességére, hogy nem választotta magát külön a természettől. Ez abban fejeződött ki, hogy a külső világot az emberek kezdetben nem mint a saját külön törvényei szerint működő objektív valóságot, vagyis nem tudományosan fogták fel, hanem mint az objektum és a szubjektum élő kapcsolatát, művészi kép-szerűen. A mesék és a mítoszok, a dramatizált népszokások, a festmény- és szoborábrázolások, a díszítő- és az iparművészet alkotásai kristálytiszta tájék fel számunkra,

hogy az ősember művészi tudata az elemberiesített természetre irányult, nem pedig az elvont gondolkodás által az emberitől elválasztott viszonyra a természethez. Innen származik a természet megszemélyesítése is, képzeletbeli felruházása emberi képességekkel. És ha a későbbiekben az elvont-logikai gondolkodás és a rajta alapuló tudományos megismerés lehetővé is tette az ember számára az anyagi világ törvényszerűségeinek feltárását, a művészi, képekben való gondolkodás továbbra is folytatja a világ elsajátítását a maga módján: elemberiesítve, életre keltve, megszemélyesítve, képzeletben átformálva. Mikor Tyutcsjev azt állította, hogy a természet „nem vak, nem lélek nélküli”, hogy „lelke van, nyelve van”, a világ művészi elsajátításának ezt a megváltoztathatatlan alapelvét fejezte ki, amely számára a megismerés tárgya csak az ember által életre keltett természet, nem pedig az anyag bizonyos létezési formái.

Ezért nem vetélytársa egymásnak a valóság megismerésében a tudomány és a művészet. Ha vetélytársak volnának, feltétlenül le kellene vonnunk azt a következtetést, hogy a megismerés két módja közül az egyik tökéletesebb, hatalmasabb, értékesebb a másiknál. Ehhez hasonló következtetéseket az esztétika történetében nemegyszer próbáltak levonni, hol megjósolva a művészet elkerülhetetlen bukását a tudományos-elméleti ismeretek kényszere alatt (emlékezzünk vissza Hegel koncepciójára, vagy gondoljunk a tudományos haladás néhány jelenkori apologetájára), hol megjövendölve a tudományos megismerés feloldódását egy új mitológiában (ezt ígérte Schelling, és körülbelül így gondolja néhány mai agnosztikus intuitivista). A kultúra valódi története viszont azt tanúsítja, hogy bármennyire is érintkezzék egymással időnként a tudomány és a művészet, bárhol is kereszteződjenek érdekeik egyes esetekben, a megismerés mindkét formája saját illetékességi szférával rendelkezik, amelyeket a tudományos és a művészi megismerés tárgyának sajátosságai határoznak meg, s e szférák mindkettőt a világ szellemi elsajátításának egyenjogú, pótolhatatlan, a társadalom számára egyaránt szükséges módszerévé teszik.

Az ismeretelméleti és értékelő alapelvek szétválaszthatatlan egybeforrottsága nem zárja ki, ellenkezőleg, feltételezi, hogy e két tényező konkrét összefüggéseinek különböző formái lehetnek. Így például egyes esetekben az ábrázolt jelenség értékelése a képben nyíltan, világosan leplezetlenül fejeződik ki, más esetekben rejtetten, észrevétlenül, nem egyszer a művész számára is szándéktalanul, nem tudatosulva.

A kép e két szélsőséges szerkezetének létét különböző okok határozzák meg. Elsők ezek közül a művészet valamely ágára jellemző ábrázoló eszközök sajátosságai.

Teljesen nyilvánvaló például, hogy a próza- és versirodalom az író számára az ábrázolás tárgya közvetlen szerzői értékelésének olyan lehetőségeit nyújtja, amelyek nem lehetségesek a drámaírásban, ahol a szerző „feloldódik” a darab hőseiben. Ezért a német romantikusok, akik mindennél többre értékelték a művészetben a szubjektív kifejező alapelvet, ellenségesen viszonyultak a drámai formához, előnyben részesítve a lírai előadásformát; a romantika ezért összehasonlíthatatlanul nyíltabban és szabadabban bontakoztatott ki a költészetben és a zenében, mint a festészetben és szobrászatban — a képzőművészek objektivitásának mértéke korlátozta, akadályozta, gúzsba kötötte a művész romantikus „önkifejezési” vágyát. Jellemző az is, hogy bármennyire is különbözött Csernisevszkij esztétikai koncepciója a

jénai iskola romantikusainak állásfoglalásától, ő is előnyben részesítette az irodalmat a festészettel szemben, mivel az életet bírálni, „ítéletet mondani az élet felett” a szó művészete sokkal világosabban és határozottabban képes, mint a képzőművészetek. Az ábrázolás tárgyának értékelését a festői-plasztikai kép csak közvetve foglalja magában, míg az irodalomban lehetőség van egyenes és közvetlen szóbeli megfogalmazásra.

A művészet ágainak sajátosságai mellett az ábrázolás tárgya értékelésének jellegére a műfaj specifikus törvényei is hatással vannak. Nagyon világosan látszik ez például a pszichológiai és a szatirikus regény vagy a táblakép és a karikatúra összehasonlításában. Szaltikov-Scsedrin *Egy város története* című regényében az „ítélet az élet felett” élesen tendenciózusan fejeződik ki, míg *A Galavljov családban* csak az elbeszélés képjellegű szövetének egészen világít át; tökéletesen hasonló ehhez Goya groteszk rézkarcaihoz és képeinek különbsége. Általában szólva, a szatirikus műfajra jellemző túlzó nagyítás, a valóság torzítása, fantazmagorizálása éppen ahhoz szükségesek számára, hogy a torz, az avult, a logikátlan jelenség szerzői elítélését nyilvánvalóbbá és élesebbé tegyék. Ezért ezekben a műfajokban a kép megismerő tartalma mintegy alárendelt szerepet játszik az értékelővel szemben, a pszichológiai-analitikus műfajokban pedig ellenkezőleg, az értékelő szempont rendelődik a megismerő alá és feloldódik benne.

E két szempont viszonya sokban függ a művészi alkotó módszer sajátosságaitól is. V. Dnyeprov *A realizmus kérdései* című könyvében ezt a legnagyobb mértékben meggyőzően és finoman mutatja meg. Mivel a realista módszer elsősorban a való élet megismerése módszerének tartja magát, aláveti ennek a fő feladatának az ábrázolás tárgyának értékelését, a reális és az ideális összevetését, a művészet „normatív” funkcióját. A realista irányzat csak ezért olvasható magába — például a múlt század orosz irodalmában — annyira élesen különböző jelenségeket, mint Puskin és Gogol, Turgenyev és Nyekraszov, Dosztojevszkij és Scsedrin, Tolsztoj és Gorkij művészete. Más részről a klasszicizmus törekvése az élet idealizálására a művészet megismerő funkciójának megnyirbálását eredményezte a normatív funkció javára, vagyis előtérbe helyezte a jellem vagy a tett értékelését mint „nemeset” vagy „alacsonyrendűt”, gyönyörűt vagy közönségeset, csodálatot vagy gúnycacajt érdemlőt. Ebből eredt végső soron az a klasszicizmusra annyira jellemző műfajelmélet, amely azt hirdeti, hogy valamennyi műfaj esztétikai értéke az általa ábrázolt jelenségek erkölcsi, politikai és esztétikai értékétől függ.

S végül az utolsó tényező, amely meghatározza az ismeretelméleti és értékelő mozzanatok összefüggését a művészetben — a művészi individuum sajátosságai. Egy és ugyanazon alkotói módszer, például a realista módszer keretein belül lehetséges az élet művészi ábrázolásának többé vagy kevésbé következetes objektivitása és a nyílt irányzatosság is. Közismert Flaubert nyilatkozata: „Az emberekkel úgy kell bánni, mint a masztodonokkal vagy a krokodilokkal. Lehet-e indulatba jönni az egyiknek a szarva vagy a másinak az állkapcsa miatt? Mutassátok be őket, csináljatok belőlük kitömött állatokat, rakjátok el őket spirituszos üvegekbe — és kész. De ne hozzatok fölöttük erkölcsi ítéleteket.”

Ha Flaubert ismerte volna Csernisevszkij esztétikai programját, itt nyílt vitát tételezhetnénk fel azzal szemben. A dolog lényege azonban az, hogy nemcsak az orosz kritikai realizmus teoretikusa hangoztatta azt a törek-

vést, hogy a művészetet „az élet fölötti ítéletté” kell tenni. Erről beszéltek — és csaknem ugyanezekkel a szavakkal — még a XVIII. században Diderot és Lessing, a XIX. században pedig Flaubert hazájában Balzac mutatott rá annak a szükségességére, hogy értékelni kell az ábrázoltat, megféle-e vagy nem a jóság és az igazságosság eszméjének.

Minél hangosabban és határozottabban hangzik a művész alkotásai-ban „ítélete az élet fölött”, annál tendenciózusabbak azok abban az értelem-ben, ahogy ezt a fogalmat Engels meghatározta. Engels rámutatott, hogy az irányzatosság mint olyan, egyáltalán nem öli meg a realizmust — a realiz-musra csak a hazug, reakciós szempontú ítéletek veszélyesek, valamint az értékelés mechanikus hozzákapcsolása az ábrázoláshoz, a művészi kép szer-kezetébe való szerves beolvasztása helyett.

Sok nagy realista művész több okból igyekezett a valóság igaz reprodu-kálására szorítkozni, az olvasóra hagyva, hogy eligazodjék az ábrázolt jelen-ség értékét illetően. Ez a törekvés azonban — mely például Flaubert-nál ilyen állításokban fejeződött ki: „ideje a művészetet a természettudo-mányok könyörtelen módszerével és pontosságával felfegyverezni”, hogy „a nagy művészetnek tudományosnak és személytelennek kell lennie” — e művészek alkotásaiban annál kevésbé realizálódott, minél tehetségesebb volt a művész, mivel a művészet határozottan képtelen az ábrázolt valóságot az eszménnyel való összefüggésén kívül „venni”. Az ábrázolt jelenség értékelése a mű szövegéből átkerülhet a mondanivalóba, de kisugárzik onnan is, a sok-rétű művészi szövet legmélyebb rétegeiből. Ezért, a szerző minden nyilat-kozata ellenére, Emma Bovary nem lett „kitömött állat”, s Flaubert viszonya hozzá egyáltalán nem olyan volt, mint a természetbúváré a masztodonhoz vagy a krokodilokhoz. Ezért is érzi az olvasó olyan világosan, hogy a szerző, aki közönyös akart maradni, mennyire „indulatba jött”, hogyan értékelte hősnőjét és kibírhatatlanul sekélyes, kispolgári környezetét.

Lenin, Hegel *A logika tudománya* című művének konspektusában ezt írta: „Az eszme (az emberi) megismerés és törekvés (akarás) . . .”⁸

A művészet nem egyszerűen és nem csupán megismerés, hanem ugyan-akkor egyenes vagy közvetett kifejezése is a művész azon törekvéseinek, „akaráinak”, amelyek épp az ábrázolt értékelésében jelennek meg. Ezért az eszmeiség a művészet belső sajátossága, nem pedig valamilyen kívülről ráerőszakolt külső függelék. „A művészet eszmeietlenségének” fogalma nem más mint metafora, mivel az élet művészi ábrázolását sohasem lehet telje-sen megfosztani minden eszmeiségtől. A naturalista objektivizmus, a közö-nyös leírás, a kívülálló megfigyelő részvétlensége, az eszménynek mint az ér-tékelés alapjának cinikus tagadása halálos a művészet számára, és ezért ugyanolyan élesen kell bírálni, mint a művészetet megsemmisítő másik vég-letet: a művészet megismerő alapelvét tagadó formalizmust.

Mindebből következik, hogy a kommunista pártosság elvét nem kellett rákényszeríteni a szocialista realizmusra, mert az szervesen hozzátartozik. Művészetünkben a pártosság nem idegen politikai-ideológiai test, amely erő-szakkal hatol be a művész alkotásába, hanem az a forradalmár-művész szá-mára egyedüli lehetséges álláspont, amely az ábrázolt értékelésének krité-riuma. Nincsen semmiféle ellentét a szocialista művészet pártossága és az alkotás szabadsága között, mivel a pártosság művészileg éppen akkor és csak

⁸ V. I. LENIN: Művei. 38. köt. 179.

akkor hatásos, ha a művész szabadon választja, ha őszinte, ha eszében és szívében gyökerező eszmei-esztétikai állásfoglalás. Ennek az állásfoglalásnak a reális megtestesülése a művészetben azonban nem lehet egyöntetű, ellenkezőleg, a művészet különböző ágainak és műfajainak és a művész egyéni stílusának sajátosságaitól függ. Kifejezésének az a tendenciózus-publicisztikai formája, amely például Majakovszkijra jellemző, művészetünk kommunista pártosságának nem egyetlen megjelenési módja. Miezelaitis filozófiai-költői elmélkedéseiben másképpen jelenik meg. Nem nehéz hasonló különbségeket felfedezni Robert Rozsdesztvenszkij és Borisz Szluckij költészetének, Visnyevszkij és Rozov drámáinak, Rajzman és Csuhray filmjeinek, Prorohov és Seifertis festményeinek összehasonlításakor.

A szocialista művészet legfőbb fejlődési törvényszerűsége, amelyet a marxista esztétika a dogmatikus és revizionista torzítások elleni harcban védelmez, az életjelenségek valamennyi művész számára egységes mértékének — a kommunista eszménynek — és az élet művészi elsajátítása műfaji és stílusbeli formái sokféleségének, vagyis a művészet megismerő és értékelő funkciói összekapcsolási módjai sokféleségének dialektikus összefüggése.

Ilyen a művészet néhány lényeges sajátossága, amelyek forrása az értékelő mozzanatnak és a valóság művészi megismerésének szerves egysége.

Azokat a kérdéseket, amelyekről szó volt, természetesen nem elsőként vetettem fel. Irodalmunkban azonban legtöbbször mindegyiket önállóan, a többitől elkülönítve vizsgálják. E cikk feladata abban állt, hogy feltárja azt a közös gyökeret, amelyből a világ művészi megismerésének mindezek a sajátosságai és törvényszerűségei erednek. A megismerő és értékelő mozzanatnak a világ művészi megismerése legmélyén rejlő megbonthatatlan összeforrottsága, mint láttuk, a képbeli megismerés tárgyának specifikumából ered, majd meghatározza a művészi kép szerkezetét és a művészet eszmei-érzelmi tartalmát. A művészet csak akkor tárul fel előttünk nem mint a véletlen és egymástól független elemek és tulajdonságok konglomerátuma, hanem mint szerves egész struktúra, amelyben minden elem, minden oldal, minden tulajdonság belülről szükségsszerű, mivel másokból következik és ismét másokat meghatároz, ha a művészi alkotás sokféle törvényszerűségét egységes elméleti szálra fűzzük fel.

(М. С. Каган: Познание и оценка в искусстве.

Ип: Проблема ценности в философии. Москва—Ленинград, 1966. Наука. 98—112.)

(Fordította: Újhelyi Gabriella)

Lehetséges-e strukturális poétika?

A címben feltett kérdést egy kissé pontosabbá kell tenni. Lehetséges-e a strukturális poétika, ha azokból a perspektívákból indulunk ki, amelyek a társadalomtudományok előtt a mi korunkban nyílnak. Kezünkben vannak-e már az analízisnek olyan módszerei és fogásai vagy legalább hipotetikus elképzelések ilyenekről, amelyek lehetővé teszik a strukturális vagyis többek között az egzakt tudomány jellegével rendelkező poétikát.¹

Célom nem az, hogy „támadjam” a szemiotikát vagy a strukturális nyelvészetet, csupán az, hogy feltárjam reális lehetőségeit és korlátait. A szemiotika már most nagy, gyakran lenyűgöző eredményeket ért el. Világosan fel kell azonban ismerni, mire képes és mire nem. És éppen ez a felismerés nem érződik a szemiotika képviselőinek számos általános deklarációjában. Ez pedig már elméleti kidolgozatlansághoz, sőt zűrzavarhoz vezet.

A leglényegesebb talán az, hogy a szemiotika képviselői nem adták elvi megkülönböztetését a jel és a jelzés fogalmának. I. Revzin például cikkében ezt írja: „... a nyelvet össze lehet hasonlítani más jelek összességével, mint például a süketnémák abc-jével, a szimbolikus szertartásokkal, az udvariasági formákkal, a katonai jelzésekkel stb.”²

A „jel” és a „jelzés” szavak tehát szinonimaként szerepelnek.

Igaz, egyes szemiotikai munkák valamelyest elkülönítik a jel és a jelzés terminust. A. Zaliznyak például a közúti jelzések rendszerét elemezve megkülönbözteti az anyagi tárgyat (például a jelzőlámpát), amelyet „jelzésnek” nevez, és annak „jelentését”. Ennek eredményeként jön létre a következő képlet: „A jelzés és jelentésének egysége a jel.”³

Ez azonban nyilvánvalóan nem sikerült képlet. Nem lehet azt mondani: „a jelzés és jelentésének egysége”, — hiszen maga a jelzés is az anyagi tárgy és bizonyos jelentés egysége. A jelzőlámpa például jelentése nélkül nem jelzés. A jelentésétől megfosztott jelzőlámpa csak egy doboz villanykörteccel és színes üvegekkel. Fel lehet használni világító eszközként, a sötétkamra piros fényének forrásaként vagy egyszerű ládaként, de nem jelzés. A jelzés éppen valamilyen tárgy és a meghatározott jelentés egysége.

De akkor mi a jelzéstől eltérő jel? Ez nagyon bonyolult kérdés, nem lehet rá két szóval válaszolni. A jelzőlámpák rendszere jelzésrendszer. A nyelv bizonyos szempontból szintén jelzések rendszere. Megpróbálom azonban

¹ Egészen más kérdés, hogy meg lehet-e alkotni általában a művészet egzakt tudományát bármilyen távoli jövőben; erre a problémára a cikk végén visszatérek.

² Вопросы философии 1964. 9. sz. 43.

³ Структурно-типологические исследования, 177.

bebizonyítani, hogy a nyelv nemcsak jelzések rendszere, hanem jelrendszer is, míg mondjuk a jelzőlámpák rendszere egyáltalán nem jelrendszer, hanem jelzésrendszer.

A szemiotika képviselői megkülönböztetnek „egyszerű” jelrendszereket (például a közúti jelzéseket) és „bonyolult” jelrendszereket (a nyelv, a költészet, a művészet, a vallás stb.) A. Zaliznyak ki is mondja: „A bonyolult jelrendszerek tanulmányozását... olyanokét, mint a nyelv, bizonyos fokig elősegítheti az egyszerűbb struktúra jelrendszerének pontos elemzése. A viszonylag egyszerű jelrendszerek közé tartozik... a városok utcáinak és az utak forgalma irányításának rendszere.”⁴

A „bonyolult” jelrendszerek tehát csupán struktúrájuk jellege tekintetében különböznek az „egyszerűektől” — a struktúra sokrétűségében, az elemek és kapcsolatok számában stb. Valójában azonban két alapvetően, minőségileg különböző jelenség létezik: a jelzés és a jel.

A jel és a jelzés teljes különbsége abban fejeződik ki, hogy a jelzések rendszerét teljességében felfoghatják az állatok és a gépek is, a jelrendszert azonban csak az emberek. És mikor az állatok és a gépek a nyelvet „fogják fel”, az számukra éppen jelzések rendszereként jelenik meg; a nyelvnek mint jelrendszernek belső és valódi lényege az állatok és a gépek számára elérhetetlen marad.

V. Toporov egyik cikkében arról beszél, hogy a szemiotika jelentősége növekedni fog, hiszen a jövőben nemcsak az emberek közötti kommunikációról lesz szó, hanem „emberek és gépek közötti, sőt gépek egymás közötti” kommunikációjáról is.⁵

Természetes lenne feltenni a kérdést, hogy miben különbözik egy mástól a kommunikáció természete az emberek között egyfelől és az állatok és gépek között másfelől. Ezt a kérdést pedig egy másik szemiotikai mű így oldja meg: „Az állatoktól eltérően, amelyeknek szignalizációs eszközei nagyon korlátozottak, az ember jelrendszerek szerteágazó és egyre bonyolultabbá váló hálózatát használja (megjegyzem, hogy a »szignalizáció«, tehát a jelzések és a »jelrendszer« itt is mint szinonimák szerepelnek. — V. K.)... A modern gépektől eltérően, amelyek működéséhez szigorúan rögzített és a lehető legjobban leegyszerűsített tárgyi területre vonatkozó mesterséges nyelveket használnak, az ember természetes nyelvekkel is rendelkezik... amelyek a logikai nyelvektől számos lényeges vonásukban különböznek. Ezeknek a vonásoknak köszönhető, hogy a természetes nyelvek az embert környező egész világ modelljeül szolgálhatnak.”⁶

A nyelv tehát eltérően az állatok jelzéseitől és a gépek számára alkotott „mesterséges nyelvektől”, először is sokkal szerteágazóbb és bonyolultabb rendszer, másodszor pedig az egész környező világot tükrözi, modellálja, míg a gépek „nyelve” (és nyilvánvalóan az állatoké is) lokális és leegyszerűsített tárgyi területre vonatkozik. Egyszerűen az ember nyelve a gépek és az állatok „nyelvétől” — hogy a szokásos meghatározást alkalmazzuk — „mennyiségileg” különbözik, mint bonyolultabb és kiterjedtebb az egyszerűbbtől és szűkebbtől.

⁴ Уо. 172.

⁵ Уо. 268.

⁶ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. Изд. АН СССР, 3.

Ez teljesen hamis megállapítás. S ennek a gyökeres eltévelyedésnek alapja éppen a két alapvetően különböző jelenség elválaszthatatlansága, amilyenek lehet és kell nevezni a jelzést és a jelet.

A *Marxizmus és nyelvfilozófia* c. könyv részletesen és mélyen tárgyalja a jelzés és a jel különbségének problémáját. A jelzés elsősorban is valami állandó, megállapodott, egyszer s mindenkorra megszilárdult, vagy, mint maguk a szemiotikusok mondják, „invariáns”. Azonban „a beszélő tudata a nyelvet egyáltalán nem mint normatív azonos formák rendszerét használja. . . A beszélő számára a nyelvi formának az az oldala a fontos, amelynek segítségével az adott konkrét szövegösszefüggésben szerepelhet, amelynek segítségével adekvát jellé válik az adott konkrét szituációban.

Ezt így fejezzük ki: a beszélő számára a nyelvi forma nem mint állandó és magával mindig egyenlő jelzés, hanem mint állandóan változó és hajlékony jel fontos. . .

De hiszen a beszélőnek figyelembe kell vennie a hallgató és megértő szempontját is. Lehetséges, hogy éppen itt lép érvényre a nyelvi forma normatív azonossága?

Ez sem teljesen így van. A megértés fő feladata egyáltalán nem redukálódik arra, hogy felismerje a beszélő által használt nyelvi formát mint ismerőset, mint „ugyanazt” a formát, ahogy felismerjük például a még nem teljesen megszokott jelzést. . . Nem, a megértés feladata alapvetően nem a használt forma felismerésére vezethető vissza, hanem. . . az adott közlésben való jelentésének megértésére, vagyis újdonságának megértésére, nem pedig azonosságának felismerésére. . .

A megértés folyamatát semmi esetre sem szabad összetéveszteni a felismerés folyamatával. Ezek teljesen különbözők. Megérteni csak a jelet lehet, felismerni pedig a jelzést. A jelzés belsőleg mozdulatlan, egyedi tárgy, amely. . . valamely tárgyra való rámutatás technikai eszköze. . .

Amíg valamely nyelvi forma csupán jelzés, és az értő mint ilyen jelzést ismeri fel, addig az számára egyáltalán nem nyelvi forma. A nyelv tanulásának legkezdetlegesebb fázisaiban sincs tiszta jelzés-szerűség. . .

Mindebből természetesen nem következik az, hogy a nyelvből hiányzik a jelzés és a felismerés momentuma. Megtalálható benne, de nem alkati tulajdonsága. Dialektikusan felváltja, elnyeli a jel új minősége (vagyis a nyelv mint olyané). . . Az idegen nyelv elsajátításának folyamatában a jelzés és a felismerés még. . . nincsenek leküzdve, a nyelv még nem vált végleg nyelvvé. A nyelv elsajátításának eszménye, hogy a jelzést teljesen elnyelje a tiszta jel-szerűség, a felismerést — a tiszta megértés.”⁷

A jelzést tehát csupán felismerik (ezért hozzáférhető az állat és a gép számára is, nemcsak az embernek), a jelet viszont megértik (és ebben van a nyelv specifikus lényege a jelzéssel szemben); a jel — megint csak lényege szerint — dinamikus, változó, a jelzés pedig változatlan és állandó. „A jelzés nagyon gyengén képes alkalmazkodni a szituáció változó feltételeihez, és. . . a jelzés változása — az egyik jelzés felváltása egy másikkal.”⁸

Van még egy, az elsővel elválaszthatatlanul összefüggő különbség a nyelv mint jelrendszer és bármely jelzés között: „A szó kétoldalú aktus. Egyenlő mértékben határozza meg az is, hogy kitől ered, az is, kinek a szá-

⁷ В. Н. Волошников: Марксизм и философия языка. 2. kiad. Л., 1930. прибой. 68 — 70.

⁸ Uo. 103.

mára. Mint szó éppen a beszélő és a hallgató egymáshoz való viszonyának terméke. . .

A beszélt nyelv való realitása nem a nyelvi formák elvont rendszere. . . hanem a beszédbeli együttműködés társadalmi eseménye. . .

Az ismeretlen közlést megérteni azt jelenti, hogy megtaláljuk kellő helyét a megfelelő összefüggésben. A megértett közlés minden szavára szinte ráhalmozzuk saját válasz-szavaink sorát. . . Minden valódi megértés aktív és a válasz csírája. . .

Minden megértés dialogikus. . . A megértés a beszélő szavára válasz-szót keres. Csak az idegen nyelvi szó megértése keresi »ugyanazt« a szót a saját nyelvben.

Ezért nem lehet azt mondani, hogy a jelentés a szónak mint olyannak sajátja. . . A jelentés nem a szóban van, nem is a beszélő vagy hallgató lelkében. A jelentés a beszélő és a hallgató együttműködésének effektusa az adott hangkomplexus anyagán.”⁹

Ez az utolsó különösen fontos, hiszen itt világosodik meg a szó, mint jelzés eltérése a szótól mint jeltől. A hangok komplexusa, amelynek anyagán a nyelvi együttműködés létrejön, éppen hogy jelzés, és természetesen maga is rendelkezik meghatározott jelentéssel. De ezt a jelzést csak anyagként használják a jel létrehozására, amilyené a szó válik a nyelvi együttműködés során.

A szó mint jelzés és a szó—jel közötti határ világosan érzékelhető, ha elemezzük az olyan idegen nyelvi kifejezés felfogásának folyamatát, amely nyelvet ismerünk, de amelyen csak — az általánosan használt kifejezéssel élve — „beszélünk”, nem pedig gondolkodunk. Ez azt jelenti, hogy az idegen nyelv csak jelzések rendszere számunkra, nem pedig nyelv a szó tulajdonképpeni értelmében, nem jelrendszer. Minden szó jelzésként lép fel számunkra, amelyet felismerünk: ahhoz azonban, hogy valóban felfogjuk az idegen beszédet, hogy megértsük a szót, meg kell keresnünk minden szóhoz az anyanyelv megfelelő szavát. Egyszerűbben szólva a szó-jelzésekhez kiválasztjuk a megfelelő szó-jeleket.

Köztudomású, hogy az állatok képesek felfogni egyes kifejezéseket (például vezényszavakat). Ez a szó-felfogásuk analogikus azzal, ahogy mi az idegen szavakat felfogjuk (bár az állatok természetesen nem tudják „kike-resni” az általuk felfogott hangkomplexusoknak megfelelő szó-jeleket). A nyelv szavai számukra csak mint jelzések léteznek, felismerik azokat, nem pedig megértik. Ugyanez vonatkozik a gépekre is, amelyek képesek felfogni a szóbeli parancsot vagy a szóbeli információt. Végül ugyanezt kell mondani arról, ahogy az ember a különböző jelzésrendszereket felfogja (például a közúti jelzéseket), bár feltétlenül meg kell jegyezni, hogy egyes esetekben az ember a jelzéseket képes jelekké változtatni, amelyek, mint szavak, már nemcsak a felismerést, hanem a megértést is megkövetelik.

Természetesen az ember az állatoktól eltérően, nemcsak felismeri, hanem ilyen vagy olyan módon érti is a jelzéseket. A jelzést azonban mégis csak tudomásul veszi, vagy pedig csupán valami egyenes „választ” ad rá. (szóval vagy cselekvéssel). Ez pedig „passzív” megértés és válasz. A valódi megértése a „válasz-szó” keresése, vagyis valamiféle fejlődése, gazdagodása a hallottaknak vagy olvasottaknak. Azt lehet mondani, hogy a beszédnek

⁹ Uo. 87, 96—97, 104.

bármely szakasza „legyengült és a monologikus közlésbe bekerült dialógus”.¹⁰ Ugyanakkor a jelzés természete szerint „monologikus” (bár természetesen mindig valakihez szól).

*

Most levonhatjuk a fő következtetést: a szemiotika tárgyául nem a tulajdonképpeni jelrendszerek, hanem a jelzések rendszerei szolgálnak. És mikor a szemiotika a nyelvhez fordul, elvonatkoztat annak belső, jelbeli „struktúrájától” és csak a nyelvi jelzések külső rendszerét kutatja. Csak ez teszi lehetővé a szemiotikának, hogy azonos rendűekként tanulmányozza az emberi nyelvet és másfelől az állatok jelzéseit, a gépek számára alkotott mesterséges „nyelveket”, az elemi jelzések különböző formáit stb.

A szemiotika képviselőinek akarniuk kell leküzdeni a terminológiai pongyolaságot és szigorúan elhatárolni azokat a realitásokat, amelyek „jelnek és „jelzésnek” neveznek. Jelenleg a terminológiai pontosságot szemiotikusaink között talán csak az egy Pjatyigorszkij tartja szem előtt, aki a *Sztrukturno-tipologiceszkie iszzledovanija* című kötetben megjelent elméleti művében következetesen a „jelzés” kifejezést használja. Magának a műnek a címe: *Néhány általános megjegyzés a szövegnek mint jelzés-fajtának tanulmányozásával kapcsolatban*. A szerző úgy gondolja, hogy a strukturális nyelvészet éppen-séggel a jelzéseket kutatja.¹¹

A szemiotika tehát csupán jelzésrendszerek elemzésére képes, és ezért nem tarthat igényt a nyelv belső lényegének valódi tanulmányozására, nem is beszélve már a költészetről. Azt vethetik fel ellenem, hogy az a realitás, amelyet én jelnek nevezek (tulajdonságait már kifejtettem), nem is tartozik a szemiotika kompetenciájába; a szemiotika éppen a nyelvi jelzések külső rendszerének kutatására hivatott.

Én azonban éppen ezt akartam mondani. A legkevésbé sem törekszem a szemiotika „kisebbitésére”. A szemiotika hallatlanul érdekes és feltétlenül fontos tudomány. Nem lehet túlértékelni például szerepét a gépek számára alkotott „mesterséges nyelv” problémájának kidolgozásában; a közeljövőben ezek a problémák még élesebb és szélesebben gyakorlati jelleget öltenek. Ez pedig a szemiotika alkalmazásának csupán egyik oldala. E tudomány előtt valóban még beláthatatlan működési tér áll.

Ugyanakkor azonban semmiképp sem tarthat igényt a nyelv valódi lényegének tanulmányozására (s még kevésbé a költészetére)... Ehhez teljesen más módszerekre van szükség, hiszen a jelzés és a jel két alapvetően különböző dolog.

*

¹⁰ Uo. 111. Megjegyzem, hogy itt csak e nagyon gazdag tartalmú könyv egyes gondolatait fejtettem ki.

¹¹ Lásd: Структурно-типологические исследования, 144. Mellesleg éppen A. ПЯТЫГОРСКИЙ sok kollégájánál jóval józanabban értékeli ugyanitt a művészet szemiotikai tanulmányozásának lehetőségeit. Így ír például: „... indokolt-e a leereszkedés a »szöveg« fogalomtól a »szépirodalom« fogalomhoz? Esztétikai értelemben természetesen indokolatlan. Itt azonban a művészi, ornamentális oldalt nem veszik figyelembe. A szépirodalmi műveket a tudományos művekkel csak úgy lehet összehasonlítani, ha ... teljesen elvonatkoztatunk az ornamentális momentumoktól.” (uo. 150.) Más szóval A. Pjatyigorszkij nem is tűzi ki feladatául az „esztétikai” elemzést, a mű „művészi oldalának” tanulmányozását. Csak az a meglepő, hogy ezt a művészi oldalt (vagyis magát a dolog lényegét, amennyiben a művészetről van szó) „ornamentálisnak” nevezi. De ez már más kérdés.

Az eddig kifejtetteket összefoglalva a következőket mondhatjuk. Ha feltételezzük is, hogy a költészet különleges módon szervezett nyelv, akkor is nagyon kétséges a költészet elemzésének lehetősége a strukturális nyelvészet talaján. Ahhoz, hogy a strukturális poétika problémáját napirendre tűzzük, ha már egyáltalán erről van szó, előbb meg kell alkotni az „einsteinii” nem pedig „newtoni” típusú tudományosan egzakt nyelvészetet. Hiszen a költészetet mint jelzések rendszerét tanulmányozni, figyelmen kívül hagyva „művészi oldalát” (emlékezzünk A. Pjatyigorszkijra) ez már teljesen fölösleges és terméketlen foglalatosság. . .

A költői műalkotást lehet jelrendszerként, igaz, nem nyelvi, hanem mélyen specifikus jelrendszerként interpretálni. A strukturális nyelvészet és a szemiotika azonban — jelenlegi formájukban — amint ezt megpróbáltam bebizonyítani, csak a jelzések rendszerét képesek elemezni. A jel számukra elérhetetlen. Ha valaki szeretne is behatolni a költői mű jelszerű természetébe, maguk a szemiotikus módszerek fejtenének ki ellenállást, és vissza kéne térnie a „hagyományos” metodológiához.¹²

Most valamit a cikk elején fölteszt kérdésről. Lehetséges-e egyáltalán egzakt tudomány a költészetről — valamikor a korlátlanul távoli jövőben? Nem tudok erre a kérdésre jobb feleletet adni: nem tudom. Vannak érveim mellette is, de ellene is.

Meg vagyok győződve arról, hogy folytatódni fognak a kísérletek a költészet egzakt tudományának létrehozására, méghozzá valószínűleg egyre növekvő intenzitással. Maga e tudomány gondolata a szó egzakt értelmében haladó. Ezért ennek a gondolatnak igen nagy a vonzóereje.

Továbbá a legkevésbé sem gondolom, hogy nem kell próbálkozni a strukturális poétika létrehozásával. Sőt, azt mondom, hogyha hívei fel akarnának hagyni a próbálkozásokkal, abban az esetben én beszélném rá őket a további kísérletekre. Először is a tudomány csak a különböző irányzatok harcában fejlődik. Másodszor, ha majd egyszer ki lesznek dolgozva azok a bonyolult és tökéletes módszerek, amelyek lehetővé teszik a jelek természetének tudományos egzaktossággal való tanulmányozását, lehetséges, hogy ezek a kísérletek is hasznosakká válnak valamiképpen — ha másképp nem, legalább negatív értelemben.

(В. Кожин: Возможна ли структурная поэтика?
Вопросы литературы, 1965.6. 88—107.)

(Fordította: Újhelyi Gabriella)

¹² Ez történt például J. Lotman nemrég megjelent művében (ld. Ю. М. ЛОТМАН: Лекции по структуральной поэтике I. Тарту, 1964.) „Strukturálisnak” nyilvánítja módszerét, és nagymértékben felhasználja a szemiotikai terminológiát. Érdekes és tartalmas munkájában azonban lényegében semmiféle strukturalizmus nincs a szó tulajdonképpeni értelmében, kivéve egyes általános jellegű fejtegetéseket.

Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia

Kozsinov cikke (*Lehetséges-e strukturális poétika?*) már nem az első, melyet a strukturalizmus ellenfelei ennek a kérdésnek szentelnek. Ez idő alatt a vádak hangneme és jellege, amelyekkel azokat a szerzőket illették, akik statisztikai és strukturális módszereket alkalmaztak a humán tudományokban, jelentős mértékben enyhült. A vitát L. Tyimofejev nyitotta meg, aki váratlanul újjáéledt „formalizmusnak”, a tudomány meghaladott szakasza ismétlődésének tüntette fel a strukturalizmust. Világos, hogy ilyen alapokról kiindulva nem volt miért vitába szállni, elegendő volt emlékeztetni a feledékeny kollégákat arra, hogy mindezt „már elítélték”.

P. Palijevskij a *Strukturalizmus az irodalomtudományban* c. cikkében már arra szánta el magát, hogy a strukturalizmust mint tudományos rendszert támadja. Még így is különös dolog történt: Palijevskij a strukturalizmus ellen szándékozott támadást intézni, de akaratlanul is egészen más ellen támadt — magának a Tudománynak üzent hadat, mivel az, amit elítél, nemcsak a strukturalizmusra, hanem általában a tudományos gondolkodásra jellemző. Így, rámutatva arra a tényre, hogy az irodalomtudomány terminológia nélküli furcsa tudomány (olyan szó, amelynek jelentéséről nincs közös megegyezés, nem tekinthető szakkifejezésnek), emiatt nem nyugtalanságát, hanem meglegedettségét fejezi ki, minthogy ebben az irodalomtudománynak nem hibáját, hanem sajátosságát látja: „Az irodalomtudomány több mint kétezer év óta létezik, s eddig, köztudott, még nem alakult ki pontos terminológiája.¹ Önkéntelenül is A. K. Tolsztoj szavai jutnak eszünkbe:

Hisz mi még nagyon fiatalok vagyunk,
Korunk csak ötezer év;
Ezért nincs nálunk rendszer,
Ezért nincs nálunk rend!

Azzal, hogy elítéli azokat a kísérleteket, melyek arra irányulnak, hogy „megfogják a megfoghatatlant” és „kimerítsék a kimeríthetetlen”, Palijevskij csak egyet bizonyított (ha bizonyította): a tudományos gondolkodás nem alkalmazható a művészet vizsgálatára. Hát... ez is álláspont. De minek ehhez a strukturalizmus?

Kozsinov cikke előnyösen tér el az előbb említettektől: szerzője igyekszik megérteni azok álláspontját, akikkel vitatkozik. Így, ha nemrég még azt mondta, hogy de Saussure alapvető eszméi „bonyolultnak és vitathatónak”² tűnnek neki, most azt írja: „Saussure kétségkívül nagy nyelvész, s vele teljesen új korszak kezdődött a nyelvtudományban”. (105.)

¹ П. Палиевский: О структурализме в литературоведении. Знамя, 1963. № 12. 189.

² В. В. Кожин: Слово как форма образа. Слово и образ. Москва, 1964. 4.

Míg *A szó mint képi forma* c. cikkében Kozsinov fenntartás nélkül egyenlőséget tett a strukturalizmus és a formalizmus közé,³ most mélyebb megértést és türelmet mutat: „Egyáltalán nem vélekedem úgy, hogy nem kell megpróbálni a struktuális poétika létrehozását. Sőt inkább azt mondom, hogy ha maguk a hívei úgy döntenének, hogy felhagynak a kísérleteikkel, abban az esetben én kezdeném lebeszélni őket erről”. (107.)

Ez a türelem némileg különös érzéseket kelt bennünk. Kozsinov álláspontja a következő: „Mindez hibás, de a különböző irányzatok versengésének jegyében az ilyen foglalatosságokat meg lehet engedni.” De hiszen a tudományos viták (s mi, ugyebár, tudományos vitát folytatunk?) megengedhetősége nem vitatható. A tudományos vita résztvevőéhez nem illik az a hatalom, amely egy kulturális álláspontot engedélyez vagy megtilt, s itt is egészen másról van szó. Arról, hogy a struktuális-szemiotikai kutatások nyitnak-e új tudományos távlatokat az irodalom tanulmányozásában. Kozsinov tagadja, mi állítjuk ezt. Vizsgáljuk meg az okfejtést.

A szemiotikai eljárások cáfolatakor olyan forrásokhoz fordult, melyek egy része a kérdést a maga alaposságában tárgyalja. Ezt csak üdvözölni lehet. Sajnos, Kozsinov mégsem tanulmányozta át a szakirodalmat a szükséges mélységben.

Olyan fogalmaknak, amelyeket tudományosan meglehetősen pontossággal már definiáltak, újszerű meghatározása csak a tájékozatlan olvasó számlájára írható. Az olyan magabiztos állítások, mint az, hogy „A szemiotika tárgya nem a szó szoros értelmében vett jelrendszerek, hanem a jelzések rendszere”; „a valóság, amelyet jelnek nevezek . . . nem tartozik a szemiotika hatókörébe”, (101.) nem ébresztenek vitakedvet, minthogy olyan kérdéseket érintenek, melyeket már tudományosan elég pontosan meghatároztak, s ezen a szinten nem nyújtanak vitaalapot.⁴ Kozsinov igyekszik elsajátítani egy általa sajátosan szemiotikainak hitt terminológiát, de teljesen sikertelenül. Azt írja: „A jelzés mindenekelőtt valamilyen állandóság, stabilitás, egyszer s mindenkorra rögzítettség —, ahogy maguk a szemiotikusok mondják — »invariáns«” (98). A továbbiakban „stabil, mozdulatlan invariáns formákról” is van szó (104). Kozsinov nem értette meg az „invariáns” fogalmát, és, e hibája nagyon is jellemző.

A strukturalizmus ellenfelei hozzászórtak ahhoz, hogy elkülönült dolgok felosztott, elszigetelt fogalmak világában éljenek. Miután rábukkant az „invariáns” terminusra, Kozsinov keresni kezdett hozzá egy fogalmat: „szót”, melyet a szemiotika tudósai szem mellé láthatólag a tudományosabb hangzás kedvéért helyettesítettek az érthetetlen „invariánssal”. És meg is találta: a „változatlanlanság” szóban. A struktuális szemlélet rászoktat arra, hogy a világot és a világmodellünket viszonyok és kapcsolatok rendszerének tekintsük. „Invariánsnak” lenni nem valami különös tulajdonság, hanem egy viszony meghatározása. A mozdulatlan szikla nem „invariáns”, éppúgy, mint az a férfi sem „invariáns”, akinek „a szempillája sem rezzen”, „ha a föld sarkaiból fordul is ki.” Az „invariáns” olyan fogalom, amely kölcsönös összefüggésben áll a „variánssal”, (magát a szót is csak „valaminek az invariánsa” jelentésben használjuk) változó állapotok azon változatlan része, amely lehetővé teszi,

³ Uo. 3.

⁴ A cikk nem közli az itt említett „valóság” pontos meghatározását, s a kérdést taglaló autentikus művek elégtelen ismeretéről tanúskodik.

hogy azokat egy jelenség variánsaiként azonosítsuk. Kozsinov tétele, hogy az invariáns tulajdonság csak a jelzés sajátja, és ez a gyökeres különbség a jelzés és a jel között, — egyszerűen érthetetlen azok számára, akik ismerik ezen terminusok jelentését.

A strukturális nyelvészetben általánosan elfogadott az, hogy a szó jel formájában jelentkezik. Bár állandó lexikális tartalma van, mégis fonetikai és grammatikai variánsok (a szó paradigmái) egész sora általános elvonatkoztatásának tekintendő, ezekhez a paradigmákhoz képest invariánsként jelentkezik. Számunkra ellentét van abban, amit Kozsinov hangoztat, mert a változatlan, variánsokkal nem rendelkező állapotnak nem lehet invariáns tulajdonsága. Kozsinov így ítél: ami egyszer változik, az változékony, ha nem változik — „invariáns”. A strukturális szemlélet más, dialektikus alapokból indul ki. Szerinte a változhatatlanság és a változékonyosság kölcsönös összefüggésben áll egymással, és nem létezhetnek egymás nélkül.

... A kedves arc

Csodálatos változásainak sora

Valami változik, de én meg vagyok győződve arról, hogy ez egy és ugyanaz a „kedves arc” (invariáns), következésképpen a „tündéri változások” ennek a variánsai és nem előttem elsuhanó különböző arcok.

Így Kozsinov egész okfejtése szertefoszlik, mivel elsietett általánosításokra és a kérdés felületes ismeretére épül.

Mégis Kozsinov cikkében van egy, a legnagyobb mértékig rokonszenves vonás: a szerző őszintén meg akarja érteni azt a kérdést, amelyről ír. Ez minket arra készítet, hogy ne a cikk vitatható részeit állítsuk középpontba, hanem a strukturális kutatás néhány, a mi szempontunkból jelentős alapelvének helyes kifejtését.

*

Minden tudományos módszernek van ismeretelméleti alapja. Ezt a kérdést már csak azért is meg kell említeni, mert a strukturális nyelvészeket megvádolták már mechanisztikussággal is (a matematikai módszerek átmásolása az esztétikum területére), relativizmussal is, és minden filozófiai halálos bűnnel. Amennyiben a támadás stílusa meghatározza a védekezés stílusát is, bátorodom emlékeztetni a velem szemben állókat egy idézetre. Paul Lafargue feljegyezte Karl Marxnak egy nagyon érdekes kijelentését a tudományos megismerésről: „A felsőbb matematikában ő (K. Marx—J. L.) a dialektikus mozgást a leglogikusabb, de ugyanakkor legegyszerűbb formájában lelte meg. Azt is mondta, hogy egy tudomány akkor éri el a tökéletességet, amikor sikerül felhasználnia a matematikát”.⁵

Meg szeretném azokat is kérdezni, akik a matematikai módszerek alkalmazásában csak formalizmust és mechanisztikusságot látnak: hogy viszonyulnak ehhez a kijelentéshez? A strukturalizmus minden ellenfele (legalább is aki eddig sajtóban nyilatkozott) a „megelégedettek” tudományos pártjához tartozik. Meg vannak győződve arról, hogy a humán tudományok és ezek módszertana területén minden rendben van, a tökéletességet elérték, s azt már csak „óvni” kell. De ha új utak kutatásáról van szó, azt még a leginkább jóindulatú Kozsinov is a következőképp képzei el: Nem baj, ha a forró fejűek nyüzsögnek, „hadd jussanak el egy feltörhetetlen magig”, ütközzenek csak bele,

⁵ Воспоминания о Марксе и Энгельсе. Москва, 1956. 66.

azután majd szépen megtérnek, úgyis „vissza kell térni a »hagyományos« metodológiához”. (106, 107). A strukturalisták a művészetet tanulmányozó tudományban az „elégedetlenek pártjához” tartoznak; meg vannak arról győződve, hogy annak a tökéletességnek, amelyről K. Marx beszélt, a humán tudományok még a közelébe se jutottak el. Inkább hajlamosak keresni, mint óvni. Jobban megértik, mint ellenfeleik, kísérleteik tökéletlenségét, azok kezdő és előkészítő jellegét, mindazonáltal csak ehhez ragaszkodnak — az állandó tudományos fejlődés szükségességéhez.

A strukturalizmus módszertani alapja a dialektika.

A strukturalizmus egyik alapelve, hogy lemond az ismertetőjelek mechanikus felsorolásán alapuló elemzésről; hiszen a szépirodalmi mű nem ismertetőjelek összessége, hanem funkcionáló rendszer, struktúra. A kutató nem az „ismertetőjeleket” számlálja, hanem a kapcsolatok modelljét építi. Mindegyik struktúra — olyan alkotórészek szerves egysége, melyek adott rendszert alkotó minta szerint épülnek fel — maga is csak egy bonyolultabb strukturális egység alkotórésze, de sajátos alkotórészeit — mindegyiket külön-külön — önálló struktúráknak lehet tekinteni. Ebben az értelemben a szintek szerinti analízis eszméje, mely általában jellemző a modern tudományra, rendkívül jellemző a strukturalizmusra is. Ebből is következik, hogy a leíró (szinkron) és a történeti (diakron) analízis szigorú elhatárolása, mely nagyon fontos metodikai eljárás, és a maga idejében nagyon pozitív szerepet játszott, nem elvi, hanem heurisztikus jellegű. A rendszer szinkronikus metszeteinek tanulmányozása az empirizmustól a strukturális jellegig juttatja el a kutatót.

A következő lépés a rendszerek funkcionálásának tanulmányozása. Sőt, mi több, most már világos, hogy amikor bonyolult struktúrákkal állunk szembe (s a művészet ilyen!) melyek szinkronikus leírása a sok tényező miatt általában nehéz, akkor a sikeres modellálás elkerülhetetlen feltétele az, hogy ismerjük a megelőző állapotokat. Következésképp a strukturalizmus nem ellenzi a történetiséget, sőt elkerülhetetlenül szükséges feladat az, hogy az irodalmi struktúrákat (műveket) úgy fogjuk fel, mint bonyolultabb egységek („kultúra”, „történelem”) alkotóelemeit. Nem a matematika és nyelvészet lép a *történelem helyébe*, hanem a matematika és nyelvészet a *történelemmel együtt* lesz az irodalomtörténész segítségére strukturális tanulmányai során.

Ez meghatározza a strukturalizmus és az azt megelőző tudományos tradíció viszonyát. Még a honi tudományban is mély hagyományai vannak a strukturalizmusnak. Csak épp megemlítem a mostanában tudományos körökben klasszikussá vált V. Propp könyvét (*A mese morfológiája*), P. Bogatirjev, M. Bahtyin, A. Szkaftimov és mások munkáit. A strukturalisták egyáltalán nem abban különböznek ellenfeleiktől, hogy állítólag tagadják a „hagyományos irodalomtudományt”. Egyszerűen mást értenek a „hagyomány” fogalmán. A hazai irodalomtudomány történetét még nem írták meg, de amikor megalkotják, lehetséges, hogy több olyan dolog is feltárul, ahogy Hamlet mondta, „mintsem bölcs elmétek álmodni képes”. Ha nem is számláljuk elő a most élő, mindenki által ismert tudósok egész sorát, csak megemlítjük J. Tinyanov, B. Tomasevskij, B. Ejhenbaum, G. Gukovszkij, V. Grib, L. Pumpjanskij, G. Vinokur, Sz. Baluhatij, a fronton elesett fiatal kutató, A. Kukulevics és még sok másnak a munkáit, melyek helyét és jelentőségét csak akkor határozzák meg, mikor feldolgozzák a szovjet irodalomtudomány történetét. Akkor az is világossá válik, hogy nem lehet beszélni a strukturalizmus és az azt megelőző „tradicionális” tudomány ellenséges viszonyáról. A

strukturális nem kíván a tudományban monopolhelyzetet elfoglalni, mint-hogy a tudomány területén ilyesmi nem is lehet. A kizárólagosságra való törekvéssel inkább a strukturáliszt bírálók vádolhatók.

*

De az ismeretelméleti alapon kívül mindegyik irányzatnak vannak tudományos-etikai forrásai. Ezt is meg kell vizsgálnunk, mert a „dehumanizáció” az egyik legelterjedtebb vád, mellyel a strukturáliszt illetik. Kozsinnov azt írja: „Meg vagyok győződve, hogy a költészetet egzakt tudománnyá tevő kísérletek folytatódni fognak, valószínűleg egyre nagyobb intenzitással. Maga az eszme, ha csak a szavakat vizsgáljuk, haladónak látszik. De a »haladó« távolról sem mindig a »jobbát« jelenti, azaz a jót, az igazit, a hasznosat és a szépet. Például a jelenkori totalitarizmus a gazdaság »progresszív« fejlődésének eredménye. De érdemes-e ezt a haladást védelmezni, dicsőímszokat zengeni róla?” (107.)

Furcsa példa. Mégis, mi a kapcsolat a humán tudományok egzakt módszerei és a totalitarizmus között? De hisz a pontatlanság, az egzakt módszerek hiánya a tudományos munkában a kudarcoknak, konjunktúrának, a szándékos és akaratlan hazugságoknak tár kaput. A hazugság pedig sohasem volt a humánum fegyvere.

A tudomány, természeténél fogva egyedül csak az ember igényeinek teljes kielégítését szolgálhatja. A tudomány mindenekelőtt azért humánus, mert fejleszti az ember gondolkodását. Ami a totalitarizmust illeti, az sokkal kevesebbszer élt az egzakt tudományokkal, mint a demagógiával, mely segítségével addig ferdítették az igazságot, ameddig csak lehetett.

Annál is inkább így van ez, mert a humán tudományok művelői pszichológiailag is igénylik az egzakt módszereket, mivel belefáradtak a tudományos álarc mögött jelentkező ünnepélyes és kevésbé ünnepélyes frázisok sokaságába. Mikor dehumanizálódik a tudomány? Akkor-e, amikor a kutató megalapozott — néha ugyan korlátozott érvényű — igazságot tár fel, avagy amikor egy és ugyanazon frázisok és felkiáltások segítségével az író az egyik jubileumon (másén) a reakció ügynökének, a másikon (sajátján) nagy realistának kiáltják ki?

Ha már a „korlátozott érvényű igazságnál” tartunk: a strukturáliszt ellenzői gondosan összegyűjtik maguknak a strukturáliszták kijelentéseit arról, hogy ez vagy az a feladat megoldhatatlan (vagy még megoldhatatlan) a szemiotika számára, és figyelmeztetik az olvasót: „Íme, lássátok! Maguk is bevallják, hogy nem tudják megcsinálni. De mi mindent meg tudunk oldani!” Ez igaz. Minden repülőgépet (még a legtökéletesebbet is) korlátoznak a technikai lehetőségek. A repülőszőnyeg azonban nem ismer akadályt. A tudomány abban is különbözik Manyilov elképzeléseitől, hogy „nem mindenre képes”, és el is ismeri ezt, mikor meghatározza, mi lehetséges számára, és azt is, ami még megoldhatatlan. Ha valamilyen problémával fordulunk egy tudóshoz — fizikushoz, kémikushoz vagy biológushoz —, azt fogja mondani: ezt most meg lehet oldani, ezt az elkövetkező években a tudomány valószínűleg nem tudja megoldani, amazoknak a kérdésfeltevéseknek pedig tudományosan nincs értelme. A humán tudományok kutatója egészen más helyzetben van: olykor hallgatólagosan elismerik, hogy egy tudományos probléma megoldásához elegendő egyetlen feltétel: az, hogy a témát bevegék az intézeti munkatervbe vagy a kiadói szerződésbe.

Attól tartok, hogy a különbség itt azoknak a javára szolgál, akik lehetőségeik határait minden fokon törekszenek szigorúan megjelölni.

*

A hagyományos irodalomtörténeti kutatásoknak ténylegesen két különböző módszerük van. Egyik az, mikor a művet a társadalmi eszme alkotásaival egy sorban tanulmányozzák, a másik, mikor a ritmust, strófaszerkezetet, rímet, kompozíciót és stílust vizsgálják. E két, tulajdonképpen önálló kutatási terület között semmiféle szükségszerű kapcsolat nincs. Az első esetben az irodalomtörténészből a társadalmi eszme történetírója lesz, s elhanyagolja a tanulmányozandó anyag művészi sajátosságait. A második esetben pedig óhatatlanul felvetődik benne a kérdés: Hova vezetnek ezek a formai vizsgálatok? Sok tehetséges kutató ösztönösen feloldotta ezt az ellentmondást. Ezek a kísérletek megérdemlik azt, hogy behatóan tanulmányozzuk őket. De a tudomány ott kezdődik, ahol az ösztönös megérzés a bizonyítékok szigorú rendszereivel párosul és már feldolgozott kutatási anyagra támaszkodik.

A strukturális vizsgálati módszer igyekszik megszüntetni a jelenlegi irodalomkutatás megosztottságát azáltal, hogy az irodalmat művészetnek, a társadalmi tudat sajátos formájának tekinti, és határozottan fellép az ellen, hogy az irodalmat a társadalmi tanok történetébe primitíven „besorolják”. Másrészt a mű eszmeiségének, mint jelentéssel bíró elemek egységének feltárását tűzi ki célul. A művészeti struktúra minden elemével kapcsolatban felmerül a kérdés: mi a jelentősége, milyen gondolati tartalmat hordoz? A művészi eszme és a mű felépítésének viszonya az életnek a sejt biológiai struktúrájához való viszonyára emlékeztet. A biológusok között már nincsenek vitalisták, akik az élet tanulmányozását az anyagnak, a létezés hordozójának tényleges szerkezetén kívül kezdenék. Az irodalomkutatásban még akadnak. Az élő sejt anyagi „leltárának” nomenklaturikus felsorolása sem árulja el az élet titkát: a sejt bonyolult, öntörvénye szerint működő rendszer. Az élet nem más, mint funkcióinak realizálása. A szépirodalmi mű is épp ilyen bonyolult, öntörvényű rendszert képez (igaz, más típusút). Az eszme a mű élete, s ez sem az anatómus által kettéosztott testben, sem a testen kívül nem létezhet. Az első eljárás mechanisztikussága és a második idealizmusa helyébe a funkció szerinti analízis dialektikájának kell kerülnie.

Amikor a strukturalista kutató a szépirodalmi szöveg olyan elemeit vizsgálja a jelentéstartalom céljából, melyeket a hagyományos módszer „formainak” tekintett, akkor abból indul ki, hogy a rendszerből kiszakított alkotórészeknek nem lehet semmiféle jelentése.

Így a kutató előtt az a feladat áll, hogy az adott rendszer jelentéssel bíró elemi egységeit meghatározza (mindegyiküknek egész sor különböző ismertetőjele lesz), és megvizsgálja azt, hogy milyen szabályok alapján kapcsolódnak össze összetettebb jelentéssel bíró egységekké. Az itt alkalmazott tudományos metodika egységes lesz a legkülönbözőbb szintű irodalmi művek esetén is (a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbakig) és más modelláló rendszerek (nyelv, mitosz etc.) vizsgálati rendszereivel egybe fog esni. Magától értetődik, hogy maguk az elemek és összekapcsolási szabályaik minden esetben mások lesznek.

Az adott struktúra elemei közül jelentéssel bírók azok lesznek, melyeknek az adott struktúrán belül van ellentétük (ellentétbe állíthatók). Az elem lénye-

ge nem izolált természete leírásán keresztül tárul fel előttünk, hanem annak eredményeként, hogy ha tisztázzuk, mi van vele szembeállítva. Így pl. a puskinsi sorban:

Keljetek fel, ti elbukott rabok!*

A „keljetek fel” elem attól függően kap különböző értelmet, hogy milyen ellentétek rendszerébe helyezzük.

Keljetek fel ↔ boruljatok arcra
ellentét az adott elem szemantikáját, míg a

Keljetek fel ↔ álljatok fel
ellentét a stilisztikáját (a szemiotika terminusa szerint pragmatikáját) tárja fel. Ha ugyanezt az elemet egy más, a szabadság-ódától idegen ellentétbe állítjuk:

Felhívás felkelésre ↔ Felhívás reformra

vagy

Felhívás felkelésre ↔ Felhívás a rabság fenntartására

akkor ez teljesen elferdíti a puskinsi rendszerben ennek az elemnek a jelentését. Ha igaznak fogadjuk el az utolsó két ellentétet, akkor megoldhatatlan ellentmondásba kerülünk, ha például az alábbi sorok értelmét próbáljuk kutatni:

Lehull a szörnyű gatzett bárdja. . .

És íme — aljas bíbor várja

A megbéklyózott gallokat.

(Radó György fordítása)

Itt a despotizmus (Napóleon „aljas bíbora”) nem a népi felkelésnek és a király kivégzésének antitézise, hanem következménye. Anarchia és despotizmus a törvénytelenység és a politikai szabadság megsértésének variánsai. A király kivégzése (anarchia) despotizmust szül (Napóleon), de a despotizmus (I. Pál) anarchiát szül (az 1801. március 11-i gyilkosság). Mindkettő szemben áll a törvénnyel. Tehát

Francia forradalom Napóleon diktatúrája I. Pál despotizmusa Az 1801. március 11-i gyilkosság	} ↔ Törvény
---	-------------

A jelen írásműben a ↔ jel szembenállást fejez ki (olvasáskor a „szemben-áll” szóval lehet helyettesíteni), az oszlapszerűen egymás alá írt fogalmak az adott rendszerben szinonímák.

Az olyan költeményekben, mint például a *Napóleon*, az ellentéteknek egész más rendszerét találjuk.

A „szembenállás” (oppozíció) terminust a strukturális nyelvészetből kölcsönöztük (a fonológiában N. Sz. Trubeckoj alkalmazta). Nyilvánvaló kapcsolatban van a hegeli „ellentétek egységével” és a darwini „antitézis elvével”, melyet G. V. Plehanov használt fel művészeti elemzéseiben.⁶

* A példa megértése végett a fordító kénytelen volt a szó szerinti fordításhoz ragaszkodni. — A fordító jegyzete.

⁶ Г. В. Плеханов: Искусство. Сборник статей. Москва, 1962. 37—59.

Ezt az ellentétet tette meg Saussure rendszere alapjának („azonosságok és különbségek mechanizmusa”), termékenyen alkalmazta R. Jakobszon, a lélektanban L. Vigotszkij, a néprajzban Boas és Lévy-Strauss. Látható, hogy ez az ellentét a különböző struktúrák modell-rendszerében hathatós eszközül szolgál. Az ilyen mechanizmusokat jól lehet matematikai eszközökkel kifejezni. A szembenállás elvének mély dialektikussága nyilvánul meg abban, hogy a szembenállást itt a közös dolog különleges formájának tekintti. Úgy, ahogy az elem variánsainak is van invariánsa (a *Szabadság* óda példájában a baloldali oszlop invariánsa „a politikai egyensúly megbontása” lesz), a szembenállás tagjai is rendelkeznek archifonémával, archilexémával, archiszémával, stb., melyek megszüntetik („neutralizálják”) a tagok szembeállítottóságát:

Az ellentétek tagjai

A politikai egyensúly megbontása (rossz politikai rendszer)	Törvény ↔ (Jó politikai rendszer)
Hasonlítsuk össze az alábbi sorokkal:	
Cigány akar lenni a lelkem, Törvény elől fut. . .	(Cigány akar lenni ő is, mint mi) (üldözi őt a törvény) (<i>Hegedűs Géza fordítása</i>)

Itt az ellentét:

Szándék (politikán kívüli állapot)	Törvény (politikai állapot)
---------------------------------------	--------------------------------

Világos, hogy az első rendszerben az ellentétek tagjai nemcsak szembe vannak állítva egymással, de valami alapvetően közös vonásuk is van. És ha az első ellentétre a második „szemével” nézünk, akkor éppen ez a közös vonás kerül előtérbe: a „jó” és „rossz” politikai rendszer egyaránt rossz, minthogy egyformán szemben állnak a „természetes szabadsággal”. Mivel Puskind a *Cigányokban* a fogalmak közös volta és nem a különbsége érdekli (a „jó” és „rossz” ismertetőjel a „politikai rendszer” esetében nem megkülönböztető, elvesztette jelentőségét), egyesíti azokat a „törvény” szóban.

Látjuk, hogy az alapvető ellentétek összessége a szerző valóságképét, az író szövegének szerkezetét tükrözi. A jelentéssel bíró egységek bonyolult értékrendje, mely az adott struktúra szabályai szerint épül fel, a szerző világmodellje lesz, és a művészi eszmét valósítja meg.

Az említett példa más vonatkozásban is figyelmet érdemel. Megmutatja azt is, hogy a struktúra bizonyos tulajdonságai csak akkor tárulnak fel, ha más típusú struktúra „szemével” nézünk rá, ha értelmét más rendszer nyelvére fordítjuk. Itt megnyílik az út szélesebb körű problémák pontosabb tanulmányozása felé: a valóságnak a művészetre gyakorolt hatásáról egészen a befolyás, adaptáció, recepció problémáig, a tudat, kultúra, és művészet egyes típusainak a másokra gyakorolt hatásáig. Itt is új utak nyílnak meg, egy eddig a tudományos életünkben szinte alig érintett probléma, az „író és az olvasó viszonya” felé. Mi legtöbbször a szerző koncepcióját vizsgáljuk (ritkábban annak megvalósulását). Hogy transzformálódik az író műve az olvasó tudatában, melyek ezen transzformáció törvényei — ez mind olyan kérdés, melyet eddig egyáltalán nem vizsgáltak.

A kérdés még egy sajátosságát ki kell emelnünk. A szépirodalmi művek bonyolult értékrendjében távolról sem korlátozódik minden a fogalmak rend-

szerére. A strukturalizmust azzal vádolják azok, akik ellene az ösztönösség nevében harcolnak, hogy nem veszi figyelembe a művészet emocionális, szublogikus oldalát. Megalapozatlan ez a vád. A művészi alkotásban a tudatos és az ösztönös viszonya, az emóció modellálásának a kérdése mélyen érdekli a strukturalista irodalomkutatót és pszichológust. Azonban véleményük szerint, ahogy az ichtiológusnak sem kell hallá változnia, úgy az intuitív folyamatok tanulmányozásakor is kívánatos, ha fejlettebb módszert alkalmaznak, mint ami a kutatói intuíción alapul. Emellett figyelembe kell venni azt is, hogy az ösztönösség természetének kérdése mostanában tágabb értelmet nyer, s egyik legidősebb tudományos probléma lesz; mivel egyre világossabbá válik, hogy az automatikus rendszerek jövője szoros kapcsolatban van azokkal a kísérletekkel, melyek az intuitív folyamatok művi modellálását célozzák.

*

Az irodalom strukturális vizsgálata most teszi első lépéseit. Az, hogy a módszertani viták elkerülhetetlenül élehangúak lesznek, új kutatói kísérletekbe kezdenek, kudarcok és sikerek születnek — mind ennek velejárója. A sikerekből és sikertelenségekből még korai lenne levonni valamilyen következtetést. Csak egy világos: az irodalomtudomány maga is változik. Örömmel állapítom meg, hogy a filológia nem olyan „könnyű mesterség” már többé, mely nem igényel speciális szakképzettséget.

A XIX. század közepén a filológustól megkövetelték, hogy jól ismerje a klasszikus nyelveket, értsen a textológia és életrajzi kutatásokhoz, valamint a szövegmagyarázathoz. A későbbiekben még kíváncsi volt a történeti anyag biztos kezelése, az alapos tudományos felkészültség, a szociológiai kutatásokban való jártasság. Létrejött a verstani kutatások statisztikai módszere, az irodalomtudományi stilisztika etc. A követelmények emelkedtek, a filológus számára nélkülözhetetlen ismeretanyag egyre növekedett. De ezzel egy időben az irodalomkutató nem volt egyben nyelvész is; a nyelvészet önálló és távoli tudományággá vált. A klasszikus nyelv és irodalom a szakemberek szűk körének tudománya lett, a világirodalommal foglalkozó hallgatólagos jogot kapott arra, hogy az orosz irodalomról csak általános képe legyen, a „ruszista” pedig éppoly felületesen ismeri a külföldi irodalmakat (még a szlávot is!). Többé már nem kötelező ismérve az irodalomkutatónak, hogy verstannal és textológiával is foglalkozzék. E folyamatnak megvan a maga objektív magyarázata: összefügg a specializálódással —, a megelőző korszak jellegzetes tudományos ismérével. De ennek nemcsak pozitív oldalai voltak: irodalomkutatónak lenni — különösen az újabb irodalom területén — könnyebb lett. Ez, és még egész sor mellékes körülmény hozzájárult ahhoz, hogy a humán tudományok színvonala csökkent.

Az új típusú irodalomkutatónak feltétlenül egyesíteni kell az önállóan feltárt tapasztalati anyag biztos kezelését az egzakt tudományok által kidolgozott deduktív gondolkodásban való jártassággal. Nyelvésznek is kell lennie (mivel az utóbbi időben a nyelvtudomány a humán tudományoktól „előre szaladt”: gyakran a tudományok összeségére érvényes módszereket dolgoz ki), más modelláló rendszerek munkáját is ismerni kell, követnie a lélektan fejlődését, s állandóan finomítania tudományos módszerét a kibernetika és a szemiotika közös problémáit figyelembevételével. Hozzá kell szoknia ahhoz, hogy

együttműködjék a matematikusokkal és mint ideális követelmény vele szemben: irodalomkutató, nyelvész és matematikus is legyen egyszemélyben.

Rá kell nevelnie magát a tipológiai gondolkodásra; nem szabad, hogy a megszokott értelmezés kedvéért a végső igazság rejtve maradjon.

Valóban, irodalomkutatónak lenni nehéz, s az elkövetkezendő időben még sokkal nehezebb lesz. És talán ez a humán tudományok új irányzatainak legtöbb reményt keltő eredménye.

Ю. Лотман: Литературоведение должно быть наукой.
Вопросы литературы 1967 1. 90—100.)

(Fordította: Sipos Gábor)

Három „strukturális” és a műalkotás struktúrája

Egy tudományos vitánál sem érdektelen annak tisztázása, hogyan határozzák meg az egyes résztvevők a vita tárgyát, hiszen a használt terminus azonossága a hozzákapcsolódó fogalmak lényeges eltéréseit rejtheti magában. Pontosan ez történt a „strukturális poétikáról” folyó jelenlegi vitában. Revzin és Kozsinov azt az irodalomtudományi irányzatot nevezik „strukturálisnak”, amely a művészetet „különlegesen szervezett nyelvnek” tekinti, és tanulmányozására a strukturális nyelvészet módszereit alkalmazza. Az a „strukturális” viszont, amelynek „reménytelen” korlátozottságáról és merevségéről Palijevskij ír kitartóan, sokkal tágabb, „a tárgy tisztán funkcionális tagolásának, törvényei és alkotórészei »kimerítésének« általános érvényű tudományos módszere, oly módon, hogy a törvények és alkotórészek bármikor megismételhetők és felidézhetők legyenek.”¹

Ezért Palijevskij nemcsak a strukturális nyelvészet „behatolásával” szemben védelmezi a „klasszikus irodalomtudományt”, hanem általában az egzakt és természettudományokkal szemben, amelyekben — vélekedése szerint — az említett „módszer” elterjedt. Az irodalomtudomány és a fenti „rendszeralkotó” tudományágak módszertani közelítésének már a gondolatát is szemfényvesztésnek tartja és a „strukturális” fogalomkörébe sorolja a kritikus. Nem véletlen, hogy a művészi alkotás komplex tanulmányozásáról tartott leningrádi szimpóziumot Palijevskij úgy jellemzi, mint a strukturális kísérletét „különböző tudományok eredményeinek összekapcsolására”,² bár a szimpózium nagyszámú referátuma közül csak egy kapcsolódott a strukturális témaköréhez. Figyelemreméltó a következő adalék is. Lotman *Strukturális poétikai előadások* c. könyvéről szólva Kozsinov megjegyzi, hogy ebben az érdekes munkában „nincs semmiféle strukturális, a szó tulajdonképpen értelmében” (106). Teljesen helytálló megállapítás. Nem minden „struktúra-kutatás” „strukturális”. Palijevskij azonban nem lát különbséget a „strukturális” (az ő szóhasználatában) és a metodológiai „struktúra-elv” között, és Lotmant mindenfajta megkötés és ingadozás nélkül a „strukturálisokhoz” sorolja.³ Figyelembe véve egyébként, hogy Palijevskij szerint a „strukturálisok” egyetlen irányzatot alkotnak, „amely a kimeríthetetlen igyekszik kimeríteni”,⁴ nem nehéz elképzelnünk, hol húzódik a határ „a mai tudósok eme meglehetősen elszaporodott fajtája”

¹ П. Палиевский: О структурализме в литературоведении. Знамя, 1963, № 12, 189.

² П. Палиевский: О структурализме в литературоведении. Знамя, 1963, № 12, 194.

³ П. Палиевский: Мера научности. Знамя, 1966, № 4, 234.

⁴ П. Палиевский: О структурализме в литературоведении. Знамя, 1963, № 12, 191.

körül, hiszen a „kimeríteni a kimeríthetetlen” törekvése minden valódi tudományra jellemző, még ha minden tudós tisztában is van az elérhető tudás relativitásával, amelyet soha sem lehet „teljességgel” kiküszöbölni.

Tehát Palijevskij a „strukturáliszmushban” metodológiai és ugyanakkor világnézeti elvet lát. (Nem véletlenül vádolta Revzint pozitivistá redukcionizmussal, bár Revzin azt vallja, hogy a redukcionista és irredukcionista tendenciák elkerülhetetlen dialektikus kölcsönhatásban vannak minden tudomány fejlődésében, és nem magát az „egyesítést” mint filozófiai alapelveket védelmezi.) Ez annyit jelent, hogy Palijevskij legfőbb érvei a filozófiából, alapvető filozófiai problémákból adódnak.

De jogos-e a „strukturáliszmus”-terminus kibővített értelmezése? Itt feltétlenül meg kell említenünk még egy „strukturáliszmust”, amely — sajnálatos módon — szóba sem került a vitában. A struktúra-kutatási módszerek gyors elterjedése következtében a nyugati filozófiában egy számbelileg nem elhanyagolható irányzat alakult ki, amely a struktúra kategóriájának ontológiai és ismeretelméleti tartalmát igyekszik kimutatni. Bár ez az irányzat egymástól sokban különböző iskolákat és kisebb csoportosulásokat ölel fel, sok közös jellemvonás alapján a strukturáliszmus nevet kapta. Az az éles kritika, amelyben a marxista filozófia részesíti a strukturális elméleteket, nem a struktúra-elv, hanem lényegében idealista eltorzítása ellen irányul.⁵ Ami pedig a struktúra meglehetősen tág kategóriáját illeti, ez nem hiányzik filozófusaink „fegyvertárából”. Erről nemcsak az tanúskodik, hogy speciális munkák jelennek meg, amelyek az alkotórészek és a struktúra dialektikájával foglalkoznak,⁶ hanem az is, hogy ennek a kategóriának az elemzése a marxista filozófia tankönyveiben⁷ és a filozófiai szótárban is szerepel.

Nem alaptalan tehát, ha a „strukturáliszmusról” beszélve általános ismeretelméleti problémára gondolunk, még ha ezt nem is sorolhatjuk csak a strukturáliszmushoz. Palijevskijnek a racionalista megismerési lehetőségek korlátozottságáról és a „törvényszerű rendszerek” és a világ tökéletlen megfeleléséről szóló fejtegetései éppen a racionalizmust és a „törvényszerű rendszereket” támadják, sértetlenül hagyva a tulajdonképpeni strukturáliszmust, a szó filozófiai értelmében. Ez többek között abból is adódik, hogy a kritikus a struktúra-kutatás elvét leszűkíti a jelenségek racionális „leegyszerűbb” alkotórészekre tagolására, olymódon, hogy azután az alkotórészeket „modellé” „állítják össze” (igen jellemző szóhasználat). Palijevskij szerint a struktúra értelme éppen a külön felfogható oldalak összeválogatásában van. Ez a

⁵ A filozófiai strukturáliszmus valódi és nem pedig vélt hibáinak részletes kritikáját tartalmazza В. И. Свидерский: О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. М., 1962.

⁶ Вд.: О. С. Зелькина: О понятии структуры, в сб.: Некоторые философские вопросы современного естествознания, Изд. СГУ, Саратов, 1959; И. С. Алексеев: О связи категории структуры с категориями целого и части, Вестник МГУ, серия VIII, 1963, № 2; А. И. Егоров: Понятия «элементы» и «структура» и их связь с категорией закона. Автореферат диссертации, Изд. ЛГУ, 1963; В. К. Прохоренко: Противоречие структуры — противоречие дифференцированности и целостности, Вопросы философии, 1964, № 8; И. И. Ляхов: Структурность — всеобщее и существенное свойство материи, Вестник МГУ, серия VIII, 1965, № 1; И. О. Вальт: Соотношение структуры и элементов, Вопросы философии, 1963, № 5; А. Мамзин: Возможность, действительность, структура и проблема возникновения и сущности жизни, в сб.: Проблема возможности и действительности, Наука, М.—Л. 1964; сб. Проблемы структуры в научном познании (под ред. О. С. Зелькиной), Изд. СГУ, Саратов, 1965.

⁷ А. Г. Спиркин: Курс марксистской философии, Соцэкгиз. М. 1963.

fogalom a XVIII. század mechanisztikus determinizmusának felel meg, amelyet a tudomány már régen túlhaladott. Ma már csak a mindennapi szóhasználatban találkozunk vele,⁸ Palijevskij is alighanem onnan kölcsönözte.

Elegendő megismerkednünk akármelyik valamennyire is komoly struktúra-kutatási munkával,⁹ az ismeretek bármely területére is vonatkozson, hogy meggyőződjünk arról: a struktúrákkal dolgozó módszer fő gyönyörűsége éppen az, hogy az egész nem azonosítható az összeggel. Az egész soha nem egyenlő értékű a részek összességével, az egész „újraalkothatja” a részeket, kimutatja rejtett tulajdonságait, a részek pedig determinálják az egészt, kifejezik természetét. A struktúra kategóriája éppen a totalitás megértésére szolgál.¹⁰

Ebben a cikkben sajnos nem térhetünk ki annak az összefüggő világnézethez részleteiben való taglalására, amelyet Palijevskij kifejt,¹¹ és amely megmagyarázza a kritikus nézeteit, véleményét egyes kérdésekben. De egy körülményt nem téveszthetünk szem elől: Palijevskij szerint „a strukturalizmus alkalmatlan ... az irodalom megmagyarázására, mert módszere semmiben sem egyezik meg magának az irodalomnak a módszerével”.¹²

Felmerül a kérdés: miért kellene az irodalomtudomány és az irodalom, azaz egy tudomány és egy művészet módszerének m e g e g y e z n i e? Az, hogy akutatási módszernek m e g k e l l f e l e l n i e a kutatás tárgyának, nem a két dolog m e g e g y e z é s é t feltételezi, hanem éppen e l l e n t é t ü k e t, amelyet a megismerési folyamat dialektikája határoz meg. Palijevskij módszertani álláspontjának magyarázatát filozófiai koncepciójában kell keresnünk, amely az életet nem csak a világ és az irodalom lényegének, hanem megértésük egyetlen adekvát módjának is kiáltja ki. Az élő a maga közvetlenségében, „kezdetlenségében” csak a vizuális — intuitív élő észlelés előtt tárulkozik ki, és rejtve marad a „tisztán bizonyító típusú” gondolat előtt, amely az életet és a fejlődést a fogalom és törvény „szoros béklyóiba zárja”. Minden, amit „egyszerű logikai következetesség” szabályoz, végül is a „belülről” kibontakozó tartalom ellentétévé, és ezzel együtt az élet ellentétévé válik. Palijevskijnek az a meggyőződése, hogy csak külső, merev dolgot lehet „kiszámítani”, „fogalmakban kifejezni”.

⁸ A struktúra kategóriájának mechanisztikus értelmezése egyes „ismeretterjesztő” cikkekben is előfordul, de nyilvánvaló, hogy az ilyen „irodalmi bohóságokért” a tudomány nem felelős.

⁹ Vö.: pl.: W. GARNER: *Uncertainty and structure as psychological concepts*. Wiley, N. Y. 1962; F. ALLPORT, *Theories of Perception and the concept of structure*, Wiley, N. Y. 1955. Egy igen jellemző gyűjtemény: „Structure in art and in science” (edited by György Kepes, Studio Vista, L. 1965), amelyhez J. Bronovszkij és L. White fizikusok, a költő és szemantikus A. A. Richards, valamint P. L. Nervi és M. Ohtaka építész, M. Bill és G. Jaffe művészettörténészek nyilatkoznak a struktúra kategóriájáról.

¹⁰ Alapigazságokat idézetekkel alátámasztani nem hálás feladat. De ha egyszer elkerülhetetlen ... „Az egész teljes megismerése a szerves struktúrának mint az egész részei közti sokoldalú kapcsolat realizálásának megismerését jelenti”. (Философский словарь, Госполитиздат, М. 1963, стр. 438). „Éppen a struktúra fogalmában valósul meg a világnak mint egységes összefüggő egésznek, és nem pedig egymástól elszigetelt független tárgyak és jelenségek összességének a megértése”. О. С. Зелькина: О понятии структуры, 16).

¹¹ Az említett munkákon kívül Palijevskij „A tudomány és művészet határán” c. cikkére is gondolunk, megjelent Гуманизм и современная литература, Изд. АН СССР, М. 1963.

¹² П. Палиевский: Мера научности, Знамя, 1966, № 4, стр. 233.

Ha ezeknek az állításoknak az alapos elemzésére vállalkoznánk, messzire kellene kalandoznunk. Ellenvetéseim röviden a következők:

Annak az abszolút hajlékonyságnak és mozgékonyáságnak, amelyet Palijevskij a megismerés „életszerűségének” ürügyén védelmez, semmi hasznát sem vesszük az elméletben, épp úgy, mint ahogy az élő természetben sem. Sem a növény, sem az állati szervezet nem fejlődhet „merevedés” nélkül, anélkül, hogy valamilyen szilárd alapra támaszkodna, legyen az szár, vagy csontváz. A tudománynak ugyanígy támaszkodnia kell a fogalmak logikusan szigorú rendszerére, hiszen a tudomány nem korlátozódik pusztán tagadásra, a „törvények leküzdésére”, — éppen ellenkezőleg: a fejlődés a kutatás tárgyára objektíven jellemző törvényszerűségek mind szélesebb körének feltárását jelenti, ezek a szilárd törvényszerűségek támpontot nyújtanak a további vizsgálódásokhoz. A túlságosan korán bezáruló gondolatsortól való természetes félelem egészen más, mint magának a rendszernek a támadása.

Palijevskij hasztalanul kísérli meg, hogy a fogalmi gondolkodás megismerésbeli szerepét csupán formális funkciókra korlátozza. A logikai ábrák nem azért „szilárdak” és „megkövesedettek”, mert a logikai gondolkodás „merev” és „elnagyolt”, hanem, mert szilárdak azok a kapcsolatok és viszonyok, amelyeket az objektív világban megfigyelünk.¹³

Éppily kevésbé helyénvaló az a próbálkozás, amely a tudós intuíciónak az értelemmel és logikával szeretné szembeállítani. Az olyan intuíció, amelyet nem támogat fogalmi gondolkodás, amely nincs felvértezve tapasztalattal, nem képes többre, mint a „száraz logikai érvek”, következésképpen nem is nevezhető intuíciónak.

De tételezzük fel, hogy valóban szükségessé vált az, hogy az irodalomkutatást a művészi érték közvetlen átélésének „életszerűségével”, „kimeríthetetlenlenségével” gazdagítsuk. Lehetséges-e ez? Hiszen minden szó tartalmazza az absztrakció, elvonatkoztatás aktusát, azaz az élmény szóbeli kifejezése lényegesen különbözik a konkrétan átélt realitástól. Ha az irodalomkutatónak az lenne a szándéka, hogy az alkotás „fogalmakban rögzíthetetlen” tartalmát közvetítse az olvasónak, úgy alighanem minden további nélkül le kellene másolnia a művet. Az a fogalmi tisztázatlanság, a „terminusoknak és kategóriáknak” az a zűrzavara, amely oly kedves Palijevskij szívének, semmiképpen sem tudja „felélnékelteni” az irodalomtudományt. Palijevskij elmosódott, többértelmű fogalmakkal dolgozik, de ettől ezek a fogalmak nem lesznek előbbek vagy életszerűbbek. Bárhogyan is gúnyolódik a kritikus a logikai gondolkodás következetességén, ő maga ugyanennek a logikának a segítségével építi fel érvelését, legfeljebb az ő logikája híján van a következetességnek. A „racionálisan tagoló gondolat”, amely nagy nyilvánosság előtt ünnepélyesen kiüzetett, titokban visszatér, de korábbi értékei nélkül. Nem jobb-e tehát, ha ehelyett, hogy azon búslakodunk, mit nem tud elvégezni a tudomány és mi nem tartozik feladatkörébe, inkább azt próbáljuk megérteni, mire is képes annak ellenére, hogy fogalmai nem tudják felölelni a valóságot teljes közvetlenségében és élő voltában.

¹³ Erről írta Lenin: „A logikai törvények — az objektív világ tükröződése az ember szubjektív tudatában.” (Полн. собр. соч., т. 29, 165). A formális logika viszonylagos korlátait a dialektikus logika döntötte le, amely a fogalmakban fel tudja idézni a jelenségek mozgását. Az „absztrakttól a konkrétig” logikai módszere pedig elméletileg „rekonstruálja” a tanulmányozás tárgyának szerves totalitását (vö.: Э. В. Ильенков: Дialeктика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса, Изд. АН СССР, М. 1960).

Nem hagyhatjuk azonban szó nélkül, hogy Palijevskij fejtegetései egy vitathatatlan igazságot is tartalmaznak: a művészi érték megismételhetetlen és totális jelenségének közvetlen esztétikai átélése „át kell, hogy hangolja” az irodalomra és művészetre vonatkozó összes elméleti munkát. És ha az esztéta nem rendelkezik azzal a képességgel, hogy érezze a művészetet, nincs meg a szükséges esztétikai tapasztalata, akkor írásai minden logikai mesterkedés ellenére haszontalanok lesznek. Ha a „tudományosság mint módszertan” a kutató természetes fogékonyságának helyére lép, akkor igen nagy veszéllyé válik.

Mindez igaz. De következik-e ebből, hogy a szigorú és pontos módszerek nem alkalmazhatók a művészettel foglalkozó tudományban, hogy a művészetben fellelhető törvényszerűségek nem felelnek meg a művészet lényegének és nem lehetnek hasznosak az alkotó számára, hogy a „terminusok és kategóriák zúrzavara” szervesen hozzátartozik a művészetek tanulmányozásához stb. . . ?

Több, mint húsz évvel ezelőtt Szergej Eizenstein, akire igazán nehéz lenne ráfogni, hogy nem volt esztétikailag fogékony *Együttérző természet* c. könyvét polemizálva „a kereső Salieri tragikus emlékének” szentelte, mintha csak előre látta volna a mostani problémákat. A következőket írta: „Művészetünk fejlődése és az ifjúság nevelése elképzelhetetlen anélkül, hogy pontos és egyre pontosabbá váló adataink legyenek arról, amit csinálunk.” A filmrendező munkái ékes példát szolgáltatnak arra, hogyan kell „észrevennünk és tanulmányoznunk a művészet algebráját és geometriáját, sőt integrálját és differenciálját is” anélkül, hogy elhallgattatnánk „dinamikáját”, a „mozarti életörömet”.¹⁴

Hasonló pontosságra törekvés a jellemző olyan kiemelkedő művészek elméleti munkásságára, mint Aszafjev, Favorszki, Hindemith és Le Corbusier. A művészeti alkotás strukturális tanulmányozásának hívei jelenleg ezeket a neveket emlegetik lelkesedve.

Néhány tudományág bebizonyította, hogy „az alkotórészek és struktúra kategóriái és dialektikájuk gyakran tágabban, mélyebben és pontosabban tükrözi az objektív kapcsolatokat és viszonyokat, mint a tartalom és forma kategóriái”.¹⁵

A struktúra kategóriája szűkebb, mint a „forma” kategóriája, mivel az utóbbinak csak egy aspektusát, a tárgy belső szerkezetét, összetevői korrelációinak törvényszerűségeit fejezi ki, mégpedig távolról sem minden tárgytét, hanem csak a totális rendszerét. Másrésről a struktúra fogalma nem csupán a forma fogalmának konkretizálása, mivel a tárgy struktúrája magában foglalja a „forma” és „tartalom” dialektikáját.¹⁶

A struktúra filozófiai kategóriájának tág és általános jellege önmagában még nem indokolja annak szükségességét és jogosságát, hogy az esztétika

¹⁴ Vö.: Сергей Эйзенштейн: Избранные произведения в шести томах. т. 3, Искусство, М. 1964, 33–34.

¹⁵ В. И. Свидерский: О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании, 6.

¹⁶ Ezért nincs igazuk azoknak, akik a strukturális elemzésben a „tartalom formalista semmibevevését” látják, de úgy hiszem, Lotmannak sincs teljesen igaza, amikor az irodalmi mű struktúráját a „tartalom struktúrájával” azonosítja. — Vö.: Ю. М. Лотман: О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. Вопросы языкознания, 1963, № 3.

problémákhoz, a műalkotás elemzéséhez a struktúra oldaláról közelítsünk. A módszert nem lehet a priori, kívülről rákényszeríteni a tudományra. Eredményességét csak úgy ítéldhetjük meg, ha szem előtt tartjuk azokat a specifikus feladatokat, amelyeket a tudománynak meg kell oldania.

Az a probléma, amely korunk esztétikáját a struktúrák módszere felé irányítja, már több évezrede létezik. A műalkotást már az ókorban is hasonlították az élő szervezethez. A régi gondolkodók megérezték, hogy a művészeti alkotások szerves totalitása, befejezettsége és bámulatos életképessége lényegét tekintve valamilyen általános, alapvető esztétikai törvényszerűség feltárásával azonos.¹⁷

Elegendő itt a püthagoreistáknak a kozmosz harmóniájáról, mint a szépség megtestesüléséről és forrásáról szóló tanítását, vagy az arisztoteleszi „egység a sokféleségben”-t emlékeztetbe idéznünk. És még valami figyelemreméltó: bárhogyan is hiposztazálták a műalkotás totalitását az évszázadok folyamán, a múlt egyetlen valamire való esztétikai tanítása sem tudott megenni a fogalom nélkül.

A XIX. század végén és a XX. század első felében, amikor a tudomány (a fizika, a matematika, a biológia) elvitathatatlanra tette tárgyának szerves totalitását, az egész problémájának temérdek idealista magyarázata bukkant fel és terjedt el.¹⁸

Nem maradt tétlen a polgári esztétika sem, amely olyan koncepciókkal „gazdagodott”, amelyek a műalkotás totalitását befeléfordulásként, az élet közvetlen realitásától való elzárkózásként értelmezik. A művészetet (a „magábanvaló világot”, „mikrokozmoszt”) szembeállították azzal a szociális környezettel, amelyben funkcionál. Richard Haman például az esztétikai élmény egyetlen sajátos vonását „elszigeteltségében” látta,¹⁹ Clive Bell pedig határozottan állította, hogy a művészi forma független mindenféle „szürke”, konkrét emberi emóciótól.²⁰

A formalista művészet tudományos alátámasztásának, az izolacionizmusnak marxista kritikája meglehetősen időszerű, és nem korlátozódhat csupán a művészi alkotómunka megismerési oldalának megvilágítására. Az izolacionizmus nem annyira a műalkotás megszületésének jellegével (ismeretelméleti kérdés), mint inkább létének módjával (ontológiai kérdés) foglalkozik. Rendkívül értékes ebben az összefüggésben a szovjet esztétikának a 30-as évek elején végzett munkája,²¹ amely meggyőzően bizonyítja, hogy ha dialektikusan közeledünk a műalkotáshoz, csak szociálisan és kultúrtörténetileg

¹⁷ A szerves totalitásról, mint a szépség alapjáról, valamint a műalkotás struktúrájáról kialakult ókori elképzeléseket A. F. Loszev ismerteti érdekes könyvében: *История античной эстетики (Высшая школа, М. 1963)*.

¹⁸ „A neovitalizmus, holizmus, Gestaltpszichológia és strukturalizmus, az univerzalizmus, az intuitivizmus néhány válfaja és még sok más hasonló polgári filozófiai és szociológiai irányzat a totalitás misztifikált elvét írta zászlajára”. И. В. Блауберг: *Проблема целостности в марксистской философии. Высшая школа, М. 1963, 4.*

¹⁹ Р. Гаман: *Эстетика, изд. Проблемы эстетики. М. 1913.*

²⁰ K. BELL: *Art, Grey Arrow. L. 1961.*

²¹ „A metafizikusművészettörténet, — írta Mácza János — ugyanannak a formának látja például az építészeti tömeg tagolásának meghatározott ritmusát egy VII. századi műemléken és egy 1928-ban épített textilgyár homlokzatán. A marxista művészettörténet számára a forma és tartalom nem örök, hanem konkrét történelmi kategóriák.” (И. Маца: *Очерки по теоретическому искусствознанию. Изд. Коммунистической Академии. М. 1930, 44—45*).

meghatározott folyamatként foghatjuk fel, amelyben a mű és a társadalmi tudat, valamint a társadalmi gyakorlat kölcsönhatása az egyéni esztétikai élmények, észlelések aktusainak tömegében nyilvánul meg. Más szavakkal: a műalkotás korántsem a művészetet befogadó szubjektum tudatán kívülálló anyagi valóság („dolog”), hanem mozgásban levő kultúrtörténeti termék, amely a tudaton kívül csak mint lehetőség, és nem mint valóság létezik, még ha anyagi eszközök segítségével „formálják” is.

De hogyan magyarázzuk ez esetben a műalkotás objektivitását? Nyilvánvaló az ellentmondás: az észlelés mindig szubjektív és naivitás lenne azt képzelni, hogy a művészetet „fogyasztó” szubjektum valamilyen tabula rasa, vagy olyan tükör, amely részrehajlás nélkül ad vissza mindent, ami előtte megjelenik. Az emlékezetünkben tárolt érzékelések, élmények, benyomások, a sokoldalú egyéni „információ” menthetetlenül behatolnak abba a totalitásba, amelyet befogadunk és vele együtt hatnak. Ennek ellenére nem kételkedhetünk a műalkotásnak mint művészi értéknek objektív, teljesen szuverén létezésében.

Figyelemreméltó ellentmondás: a műalkotás olyan sokrétű folyamat, amely a befogadó szubjektum aktivitása, személyes tapasztalata következtében aktualizálódik, de sem az aktivitás, sem a tapasztalat nem attribútuma a műalkotásnak. Az emberi tapasztalat kimeríthetetlenül változatos, különbözőek a sorsok, az emberek érdeklődési köre, lényeges életkorbeli, tehetségbeli eltérések vannak stb., a nagy mesterek alkotásai viszont bizonyos állandóságra, általános érvényre tesznek szert a társadalomban. Meglepő ez a semmihez sem hasonlítható életképesség. Gyakran az az érzésünk, hogy a művészet remekein nem fog az idő, az ízlés és a szociális tapasztalat változékonysága. Sőt, ami még meglepőbb, totalitásukat még akkor is megőrzik, ha részben megrongálódnak.²²

Ha a műalkotást kommunikatív szempontból, jelrendszerként vizsgáljuk, kiderül, hogy az általános érvényű, „sztereotipizált”, elvileg a művészetén kívül is lehetséges jelekből a művészi alkotás megismételhetetlen, mélyen egyéni egészét teremt.

Ha viszont a művet tükrözési folyamatnak, a tudat segítségével végrehajtott szintézisnek fogjuk fel, akkor a műalkotás bonyolult alkotói aktus, amelynek eredményeképpen az észlelő megismételhetetlen konkrét tapasztalatainak alkotórészeiből általánosított, általános érvényű egész jön létre.

A műalkotás ellentmondásának kiküszöbölésére egy olyan fogalmat kell bevezetnünk, amely a mű különleges szerkezetét, totalitását jellemzi — a műalkotás struktúrájának fogalmát. Tisztázzuk azonban, mi a különbség az egész és a totális²³ között (mindaddig nem különböztettük meg ezeket a fogalmakat), és hogyan alkalmazhatók a műalkotás elemzésénél.

„Egésznek” általában az olyan rendszert nevezik, amelyben a minőségi és mennyiségi viszonyok kölcsönös megfelelése „merek” és a legteljesebb. Egyes esetekben az egész kategóriája egybeeshet a tárgy minőségi meghatározottságával.

²² Ismerünk olyan antik szobrokat, amelyek elvesztették egyes részeit, de plasztikus befejezettségüket, összhangjukat megőrizték. A teljesség megszűnt, de a totalitás megmaradt. A torzó felidézti azt a belső ritmust, belső mozgást, amely vázként hordozza a teljes figurát.

²³ Vö.: Л. Н. Самоилов, И. Ф. Зубков: «Целостность» как категория материалистической диалектики и ее место в системе категорий, «Вестник МГУ», серия VIII, 1965, № 2.

A totális kategóriáját másképpen állapítjuk meg. A totalitást a környezettel való törvényszerű, stabil, ismétlődő típusú kölcsönhatás megléte határozza meg, a totális képződmény elszakíthatatlan kapcsolatban áll múltjával és magában hordja létezésének és fejlődésének előfeltételeit. A totális rendszerek jellemző tulajdonsága stuktúrájuk viszonylagos stabilitása. A rendszernek a változékony környezettel való kiegyenlítődése (önszabályozás) kapcsolatba kerül a kívülről jövő dezorganizáló hatásokkal, a totális rendszer összes alkotórészei egymásraható korrelációja következtében lehetségessé váló megfelelő ellenfolyamatokkal. Ez az utóbbi körülmény magyarázza az *információ* rendkívüli szerepét a totális rendszerek kialakulásában és fejlődésében.

Ha az „egész” és „totális” kategóriáit a műelemzésben alkalmazzuk, meggyőződünk arról, hogy az anyagi tárgyat (vagy folyamatot), a műalkotás „hordozóját” egészként jellemezhetjük, maga a mű pedig²⁴ feltétlenül totális és struktúrája a totalitás struktúrája.

A művészet jellegének leginkább a struktúra olyan értelmezése felel meg, amely szerint a struktúra a totális képződmény és a reális lét meghatározó törvényszerűségeinek megbonthatatlan kapcsolata és ennek az egységnek a fejlődése. Az ilyen struktúra (amely az irodalomban a „rezultáló”²⁵ elnevezést kapta) feltételezi egy bizonyos mechanizmus létezését, amelynek segítségével az alkotórészek felszínre hozzák a bennük rejlő lehetőségeket teljes gazdagságukban, természetesen nem önkényesen, hanem a totalitás determinálta szükségszerűség szerint.

A műalkotás belső mozgását, élő voltát nem érthetjük meg az objektív és szubjektív dialektikája nélkül. Ezért természetes, hogy a művészi struktúra „alkotórészei” az objektum és szubjektum „elemi” kölcsönhatásai — a jelzések, jelek. A jel és jelrendszer fogalma, mint tudjuk, a jelzés fogalmától származik.

A jelzés (szignál) és jel elvi megkülönböztetése, amihez Kozsinov és a szemiotikai problémákkal foglalkozó filozófusok²⁶ ragaszkodnak, kétségtelenül szükséges és értékes.

Ellenkező esetben elkerülhetetlenül a jel és jelentés naturalisztikus koncepciójához jutunk. A műalkotás jeltermészetének megvilágítása mellett azonban nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy jelzés-tulajdonságait megvizsgáljuk, hiszen a műalkotásnak nevezett folyamat egyik „momentuma” éppen a jelzés és jel kölcsönhatása. Ezt a legjobban a festészet példája illusztrálja. Megállapítást nyert, hogy a különböző színeknek és színösszhatásoknak különböző a jelzéstulajdonsága, és ezek meglehetősen stabil pszicho-fiziológiai reakciót váltanak ki az emberben. A képen ugyanazok a színek különböző

²⁴ „Műalkotásról” beszélve itt vitathatatlan művészi értékre gondolunk.

²⁵ Vö.: P. A. Зобов: Некоторые вопросы теории структур и понятие целого (автореферат диссертации), Изд. ЛГУ, 1965; Зобов: О понятии результирующей структуры, Вестник ЛГУ, серия экономики, философии и права, 1965, вып. 2, № 11.

²⁶ Vö.: A. A. Брудный: Знак и сигнал, Вопросы философии, 1961, № 4; Л. О. Резников: Гносеологические вопросы семиотики, Изд. ЛГУ, 1964; Л. А. Абрамян: Гносеологические проблемы теории знаков, Изд. АН Арм СССР, Ереван, 1965. Igaz, hogy Kozsinov nem egészen úgy tesz különbséget a jel és jelzés között, ahogyan ez a szemiotikában szokásos. Nem érthetünk vele egyet, amikor kijelenti, hogy „a szemiotikának nem a tulajdonképpeni jelrendszerek, hanem a jelzésrendszerek képezik a tárgyát”. (101). A „szemiotika tárgyának” eme szenzációs felfedezése a fogalom és jel azonosításán alapszik (99). A jelek létezése itt a „megértés” folyamatára korlátozódik. Ez pedig, sajnos, ugyanaz, mint ha a nyelvet a gondolkodással azonosítjuk.

jelfunkciókat töltenek be, amelyek azonban nem „nyelik el” a kolorit jelzés-hatását, hanem konkrét művészi jelentést kölcsönöznek neki.²⁷

Kevésbé nyilvánvaló a beszéd jelzéstulajdonságainak „jelenléte” az irodal-mi műben. Tudjuk, hogy a magasabb idegtevékenység fiziológiája a szófoga lmat a „jelzésen jelzésének” tekinti. „A szerencsés hasonlat vagy metafora két távoli fogalmat (a második jelzőrendszer jelzéseit) hoz közel egymáshoz, gátolás alá helyezi a két fogalomhoz kapcsolódó konkrét érzékelések (első jelzőrendszeri jelzések) túlnyomó részét, és csak azt a keveset őrzi meg belőlük, amelyek mindkét fogalomnak sajátjai.”²⁸

Tehát a költészet képes arra, hogy „irányítsa” az első jelzőrendszeri jelzéseket, a mű struktúrájához „csatolja” őket. Ez magyarázza a költői képek sok szempontból szokatlan kézzelfogható konkrétságát.

Anélkül, hogy elébe kívánnék vágni a speciális kutatásoknak, megemlí-tem a művészi struktúrák néhány olyan sajátosságát, amely már első megkö-zelítésre is szembeötlő.

I. A műalkotás struktúrája nem egyenértékű a közvetlen érzékelés tár-gyának struktúrájával, vagy a nyelvi struktúrával. Ha a műalkotást konkrét megjelenési formájával azonosítjuk, annak a változatlan, maga magáért beszélő formának „kiszabadításához” jutunk, amely végső soron fikciónak, üres és hazug fétisnek bizonyul. Igen tanulságos ebből a szempontból a struk-turalizmus tevékenysége, amely a művészet valamilyen általános konstrukció-ját, struktúráját igyekszik megtalálni és ugyanakkor elhanyagolja a művészet konkrét töltését (az alkotórészek értelmét és tartalmát).²⁹

Igen nagy tévedés lenne egyenlőségi jelet tenni a „formális módszer” és a strukturalizmus közé, bár bizonyos eszmei hasonlóság van közöttük, mint ahogy ezt Palijevszkij helyesen megállapította. Így például Ejhenbaum a vers melodikájáról szóló könyvében³⁰ azt igyekezett bizonyítani, hogy a melodikus stílus kifejlődését a verses beszéd ritmikai — szintaktikai felépítése határozza meg.

Az ilyen törekvés a „formális iskolára” jellemző, amely szerint a 'szó művészetének eszközeit az emocionális téma motiválja. Ez a példa világó-san mutatja az „alkotórészek” tartalmának (a szavak és szókapcsolatok jelentésének) a strukturalizmusra jellemző lebecsülését, és a „struktúra”

²⁷ K. Graetz érdekes megfigyeléseket tett azzal kapcsolatban, milyen kölcsönhatás áll fenn a szín „jelzés” és „szimbólum” tulajdonságai között Van Gogh festészetében. (K. GRAETZ: The symbolic language of Vincent Van Gogh, McGraw, N. Y. — L. 1963.)

²⁸ A. A. Малиновский: Элементы художественной образности в свете Павловского учения, In: Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества, Л. 1963, 19.

²⁹ Vö. pl.: Wellek és Warren „Irodalomelmélet” c. munkájával, amelyben a filo-zófiai strukturalizmus álláspontja különösen szembeötlő. Ennek az alapvető műnek a szerzői az irodalmi mű ontológiai státusát igyekeznek meghatározni és azt állítják, hogy „a verset olyan norma-struktúrának kell tekintenünk, amely az olvasótömeg konkrét tapasztalatában csak részlegesen idézhető fel. Minden különálló tapasztalat (olvasás, elmondás, stb.) csak többé-kevésbé szerencsés vagy tökéletes kísérlet arra, hogy ezt a norma-struktúrát vagy standard-struktúrát felfogjuk.” (R. WELLEK—A. WARREN: Theory of literature. Harcourt, Brace, N. Y. 1949, 151.) A műalkotásnak, mint a fejlődő kultúr-történeti folyamat termékének reális stabilitása, a művészi struktúrának a szubjektív (egyéni) tapasztalathoz viszonyított invariáns jellege Wellek és Warren fejtegetéseiben azért szerepelnek időnkivüli, egyszer s mindenkorra adott „normákként”, mert a mű-alkotás objektivitását a dolgok vagy fizikai folyamatok objektivitásának analógiájára képzelik el.

³⁰ Б. М. Эйхенбаум: Мелодика русского лирического стиха, Опояз, Пб. 1922.

(a verssor ritmikai— szintaktikai felépítése) abszolutizálását. Zsírmonszyk vitába száll Ejhenbaummal és a következőt írja: „El tudok képzelni két költeményt, amelyeknek ritmikai és szintaktikai felépítése teljesen azonos, pontosan úgy helyezkednek el bennünk az ismétlések és így tovább, és a két vers közül az egyik dallamos lesz, a másik pedig dagályosan vagy szürkén fog hangzani a mondanivalótól és az általános érzelmi színezettől függően.”³¹ (Az én kiemelésem — M. Sz.)

II. Ha a műalkotás struktúráját közelebbről megvizsgáljuk, akkor ez a struktúra a struktúrák bonyolult hierarchiájának bizonyul. Ez a „lépcsőzetesség” az egyes művészeti ágakban különbözőképpen nyilvánul meg, de mégis kimutathatunk három alapvető réteget, amely minden műben megtalálható:

1. A materiális képződmény, a közvetlen érzékelés rétege.

2. A tárgyilag elképzelhető rétege, a képi rekonstrukció rétege.

3. A tárgyilag el nem képzelhető rétege — a művészi jelentés rétege.³²

A műalkotásra a három réteg kölcsönhatása és egysége a jellemző, közvetlen egybeolvadásuk viszont a műalkotás pusztulását eredményezné. Amikor képet nézünk, egyidejűleg látunk sík felületet és rajta festékeket, valamint háromdimenziós teret, amelyben megjelennek azok a tárgyak, emberek, szituációk, amelyeket a festő ábrázolt. Amikor zenét hallgatunk, a hangzások egymásutánját és az átgondolt intonációt is befogadjuk. Nem nehéz meggyőződnünk arról, hogy ezek a rétegek más művészeti ágakban is megvannak. Most képzeljük el az ábrázoló és az ábrázolt realitásának egybeolvadását. (Az irodalom vonatkozásában ez általában „elképzelhetetlen”.)

Ebben az esetben szobor helyett hús-vér embert kellene szemlélnünk, a kép a fal folytonossági hiánya lenne, a zene pedig tökéletlen hangutánzás. Eltűnne az a harmadik réteg, amely az első kettő kölcsönhatása eredményeképpen jön létre. Csak úgy értjük meg a műalkotást, ha kapcsolatot teremtünk a között, a minék a közvetítésével kapunk, és a között, a mit kapunk.

³¹ B. M. Жирмунский: Мелодика стиха, в сб.: Вопросы теории литературы, „Academia” JL. 1928, стр. 141. Vö. T. S. Eliot kategorikus megállapításával: „A vers zenéje elválaszthatatlan jelentésétől.” (T. S. Eliot: The music of Poetry. „On Poetry and Poets”, Capricorn, N. Y. 1961, 21.)

³² Ez a felosztás, mint minden felosztás, nem teljes, nem „meríti ki” a műalkotás valóságos felépítését. Az irodalmi műben például az első rétegből a másodikba való átmenet egy sor közbeeső láncszemen keresztül valósul meg, és maguk a rétegek is meglehetősen összetett struktúrájúak.

A műalkotás „rétegeességének” gondolata nem újkeletű. A művészi objektum réteges struktúrájával foglalkoznak a modern nyugati esztétikában a fenomenológusok és a fenomenológiához közelálló teoretikusok. Annak ellenére, hogy nem fogadjuk el ezeknek a tudósoknak az álláspontját, meg kell említenünk, hogy annak az elkeseredett harcnak, amely a nyugati esztétikában a XIX. század végén és a XX. század elején a szubjektív idealizmus két válfaja, a fenomenológia és a pszichologizmus között folyt, volt pozitív oldala is. Ez is olyan eset, amikor az idealizmus idealizmus elleni harcában a materializmus a győztes. A pszichologizáló esztétika a művész és a művészet „fogyasztójának” pszichológiájára korlátozódik, szem elől tévesztve a műalkotást, mint objektív társadalmi és pszichológiai jelenséget. A fenomenológia „visszaadta” a művészetnek objektív jellegét, de ezt a lehető legrosszabbul magyarázta azzal, hogy szembeállította a társadalmi gyakorlat. A műalkotás struktúrája azonban, amelyet a fenomenológusok sok tekintetben helyesen határoztak meg, nem az „időn kívüli lényegen”, hanem a tudat történelmileg kialakult és társadalmilag rögzített formáin alapszik.

Helytelen lenne azt gondolni, hogy a struktúra első rétege egyenértékű azzal a materiális képződménnyel, amely a műalkotás objektuma, „hordozója”. A tudatban magától értetődően nem az objektum, hanem annak képe jelenik meg. Amikor a struktúra három rétegének kölcsönhatásáról beszélünk, akkor arra gondolunk, hogy mindhárom réteg az objektív valóságnak a mű totalitásán keresztül közvetített tükröződése az észlelő tudatában. Az is igaz természetesen, hogy minden egyes rétegnek a jelenségek más rendje, „mértéke”, következőképpen más tapasztalati „színvonal” felel meg.

III. A műalkotás struktúrája kétdimenziós. Időben fejlődik és ugyanakkor minden momentumában (minden „metszetben”) úgy áll előttünk, mint egy szintetikus-összetett valami, a megelőző folyamat alkotórészei kölcsönhatásának és integrációjának eredménye. A műalkotás totalitását a fejlődő totalitás egyes fázisainak egysége határozza meg. A keletkezés és „kristályosodás”, labilitás és stabilitás dialektikus egysége élő vonásokkal ruhazza fel a műalkotást. Mint minden organizmus, a mű is csak addig él, amíg új meg új részecskék, a mi esetünkben a szubjektív tapasztalás „kvantumai” jutnak bele és haladnak át rajta. A művészi organizmusba jutva ezek a „kvantumok” mélyreható átalakuláson mennek keresztül, felveszik a művészi struktúra alkotórészeire jellemző felépítést.

Ezek az átalakulások bizonyos módon időben szervezettek, totális rendszerre állnak össze és összességükben annak a folyamatnak az állandó önrekonstrukcióját és fennmaradását szolgálják, amelyet műalkotásnak hívunk. A művészet ilymódon mozgásba hozza a szubjektív tapasztalat legmélyebb rétegeit és ezzel rendszerezi, átalakítja a tapasztalatot. Így van összhangban a műalkotás harmóniája az egyén és a világ közti harmóniakereséssel.

Az irodalomtudományi és általában a művészeti struktúrakutatás nem csupán a strukturális nyelvészet hatáskörébe tartozik. A műalkotás struktúraként való felfogása olyan bonyolult probléma-komplexumhoz vezet, amelynek megoldásához számos tudományág együttműködésére van szükség.

Az ilyen összefogás törvényszerű és elkerülhetetlen. Mint ahogyan az ember egyéniségének különböző megnyilvánulásait nem választhatjuk el egymástól, éppen úgy a tudomány egyes láncszemei sem létezhetnek az egymással való élő kapcsolat nélkül.

(М. Сапаров: Три "структурализма" и структура произведения искусства
Вопросы литературы, 1967. 1. 101—113.)

(Fordította: Szepesi Emese)

Ritmus és értelem a szépirodalmi szövegekben

Sajátos értelmi kapcsolatok érvényesülnek a szépirodalmi szövegek struktúrái között. A szöveg bizonyos részeiben új értelem keletkezik, amely nem azonos jelentésű az adott részt összetevő szóbeli struktúrák tulajdonképpeni értelmével; ez az adott szerkezetet magábafoglaló egyes szövegen belüli rendszerek hatása alatt történik; ezek a rendszerek elkülönülnek a szövegben, a szövegből kiemelve azonban elvesztik hatásosságukat.

Ezeket a rendszereket *ritmikus soroknak* fogjuk nevezni. Meg fogunk különböztetni *szemantikus és nem szemantikus* ritmikus sorokat. Az elsőhöz soroljuk azokat, amelyeknek az alkotóelemei magukban véve is jelentenek valamit, a másodikhoz azokat a sorokat, amelyeknek az alkotóelemei magukbanvéve nem rendelkeznek jelentéssel. A ritmikus sorokban keletkező jelentések vagy az egész sorban, mint osztatlan egységben, vagy a sor egyes alkotóelemeiben lokalizálódnak.

A ritmikus sornak az olvasóra gyakorolt specifikus hatását — a legegyszerűbb, teljesen nyilvánvaló alakjában — mint *ritmikai várákozást*¹ határozzuk meg.

Verset olvasva meghatározott ritmikus-melodikus szerkezetet, strófikus szerkezetet, rímet stb. várunk. A ritmikus sorok mint sajátos szövegen belüli szerkezetek érzékelésünkben attól függően tagolódnak, mennyire elégitik ki a ritmikai várákozást: teljesen vagy nem teljesen, vagy valamely pillanatban a szöveg megszűnik kielégíteni a már kialakult várákozást (pl. ha ugyanaz a mű áttér a rimes versről a rímnélküli). A ritmikus sorok az olvasó érzékelésében alakulnak ki, de ez, természetesen, nem jelenti azt, hogy az érzékelésen kívül nem léteznek: a ritmikus sor valóságosan létezik a szövegben, azt a rendeződést képviseli, amely mindig leírható és gyakran mérhető is (az utóbbi főként a nem szemantikus sorokra vonatkozik). Ritmikai várákozás kíséri a kompozíciós szerkezetek (ezek is a ritmikus sorokhoz tartoznak) és a szemantikus ritmikus sorok érzékelését.

A szövegben nem minden ismétlődő szerkezetet érzékelünk és értékelünk ritmikus sorként. A normatív grammatikai szerkezetek egymásutánja nem kelti a ritmikus sor hatását — nem hoz új jelentést a szövegbe; nem vált ki ritmikai várákozást sem. Puskin szövegén magyarázom meg:

Sztyenka Razin ekkor
Igen gondolkodott:
„Vidd el, bíró, vidd el

¹ Г. Шенгели: Техника стиха. Москва, 1960. 242—243. Igen pontosan írja le a *rím-várákozás* érvényesülését, amely nézetünk szerint a ritmikai várákozás sajátos fajtája.

Nesze, itt a mente,
Nesze, itt a mente,
Csak híre ne menne.”

(Ének Sztyenka Razinról, Weöres Sándor fordítása.)

Az analóg formák ismétlését „*дѣй*” „*уѣѣ*” feltételezi a mondattani konstrukció, amely vitathatatlanul tárgyesetet követel. Akármennyire kiterjedt is legyen az ilyen szerkezetek sora, sem egészében nem tesz szert új jelentésre, sem egyes alkotóelemeinek nem ad ilyen jelentést. Ez a tétel csak azzal a feltétellel igaz, hogy a sor olyan konstrukciókból áll, amelyeket az átlagos nyelvi normáknak megfelelően használnak. E feltétel megszegésével maguk a konstrukciók megszűnnek normatív-grammatikai jellegűek lenni és stilisztikai-grammatikai jellegűek lesznek.

A stilisztikai-nyelvtani konstrukció a „*дѣямѣ*” infinitivusz. Az átlagos nyelvi normák nem ezt írják elő; ennek a szerkezetnek a szükségességét az archaikus-népköltészeti struktúra ritmikus sora diktálja, amelyhez a „*дѣямѣ*” forma is tartozik.

A ritmikai várakozás felkeltéséhez szükséges: 1. legalább néhány olyan szerkezet jelenléte a szövegben, amelyet az olvasó valamely ismérv alapján egyesít és amelyet nem az átlagos nyelvi normák irányítanak; 2. az általános esztétikai tapasztalat elemei (érezni kell, hogy a szerkezetek egybeesése vagy hasonlósága nem véletlen); 3. a ritmus érzékelésének tapasztalata az adott műben; 4. más tartalmi rendszerek jelenléte a szövegben (ami nélkül egyébként megvalósíthatatlan az 1. feltétel: *kiemelni* a szövegben valamilyen, jelentéssel bíró rendszert — ez tulajdonképpen azt is jelenti, hogy kölcsönös összefüggésbe hozni ugyanannak a szövegnek más, jelentéssel bíró rendszereivel).

Az itt elmondottak alapján világos, hogy a ritmikus sorok *sajátos* tartalommal és *sajátos* rendeződéssel rendelkeznek. Ennek a két alapelvnek — a tartalomnak és a rendeződésnek a kölcsönös viszonyát kideríteni és ezen keresztül a ritmikus sorok — és a jelentések, amelyeket azok hordoznak — természetébe mélyebben behatolni csak az általános kibernetika bizonyos fogalmaira támaszkodva tudunk. A további kutatásokat a következő kiinduló tételekre építjük.

1. Bármilyen szövegbeli szerkezetet mint egy zárt rendszer (véges számú állapotokkal rendelkező rendszer) egyes állapotát vizsgáljuk. Az adott esetben lényegtelen az a körülmény, hogy a rendszer valamennyi lehetséges állapotát (valamennyi lehetséges szöveget) nem lehet figyelembe venni.

2. Erre alapozva, a szövegbeli szerkezetek (akármilyen terjedelmesek és bonyolultak is ezek a szerkezetek) bármilyen sorrendjében *sztochasztikus* (valószínűségi) sort látunk, azaz olyan sort, ahol minden egyes következő tagként megjelenhet különböző valószínűséggel bármelyik az elemek bizonyos véges számából.

3. Bármilyen szövegbeli szerkezet sorrendjéhez hozzáfűzhető ilyen módon, Shannon tanítása a sztochasztikus sorról és az információról: a sztochasztikus sort minden egyes pontján és egészében az *entrópia* és *redundancia* jellemzi. Az entrópia — az eredmény meghatározatlanságának és a választási szabadság lehetőségének a mértéke. A redundancia — az eredmény előre meghatározottságának és a választási szabadság hiányának a mértéke. Az entrópia „a rend-

szer dezorganizáltságának mértéke" (Wiener)² is, a redundancia pedig — az információ rendszerében a felhalmozott (az összegyűjtött) mértéke.

Az entrópia maximális a sztochasztikus sor minden egyes lehetséges folytatásának egyforma valószínűsége esetén. Az adott rendszerben reálisan létező entrópia viszonyát, az e rendszer maximális lehetséges entrópiájához Shannon *viszonylagos entrópiának* nevezi.³

A rendszer redundanciájának nagysága — az egység mínusz — a viszonylagos entrópia nagysága.

4. Az információ a sztochasztikus sorban úgy keletkezik, mint folytatásának egyik realizált lehetősége, azaz a rendszer entrópiája kimerítésének mértéke szerint. A kimerített entrópia és a kapott információ nagysága annál nagyobb, minél kisebb a sztochasztikus sor adott folytatásának valószínűsége.

5. Minden szöveg tartalmaz információt. A szövegbeli információ hasznosságát meghatározó tényezők kérdését itt nem tárgyaljuk. A továbbiakban igen hasznos információkat tartalmazó szépirodalmi szövegeket fogunk vizsgálni (amit ezeknek a szövegeknek a társadalmi hatásossága is bizonyít). Ezen kívül szem előtt tartjuk, hogy a szépirodalmi szövegben specifikus képletes tartalom is van, amelyet nem lehet a szöveget alkotó nyelvi konstrukciók tulajdonképpeni tartalmára leszűkíteni. Ezt a tartalmat mint a szó szigorú értelmében vett információt vizsgáljuk, mert a sztochasztikus sorban keletkezik.

6. Amint A. N. Kolmogorov rámutatott, a szépirodalmi szöveg specifikus információja a *szöveg szerkezeti entrópiája* (a szöveg hajlékonysága) kimerítéséből származik, amely nem kerül kimerítésre a köznapi (nem szépirodalmi) nyelvben.

7. A szépirodalmi szövegekben két, kölcsönösen összefüggő, de nem azonos jelentésű sztochasztikus sor érvényesül: a szóbeli és a szóbeli-képletes. Az utóbbi képletes információt is tartalmaz.

8. A szóbeli szövegben *képnek* nevezzük az olyan konstrukciót, amely a tulajdonképpeni (funkcionális) jelentésén túl — azaz azon a jelentésen túl, amelyet ez a konstrukció az adott szövegben kívül is hordozhat — még képletes információt is tartalmaz.

A képi információt — a nem képletestől eltérően — nem a „mindent, vagy semmit” elv alapján érzékeljük: a képletes információ érzékelésénél mindig fennáll a kép további értelmezésének, a tartalmába való későbbi mélyebb behatolásnak a lehetősége. Ez a további értelmezés azonban nem annyira nagy, hogy megfosztaná a képet objektív szemantikájától.

A kép a szóbeli képletes sor egysége lehet, ahogy a szó — a szóbeli sor egysége (pl. képi fordulat, képi leírás); az ilyen képeket *elemieknek* fogjuk

² Н. Винер: Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. Москва, 1958. 23.

³ A forrás entrópiájának viszonyát maximális értékéhez, amellyel ugyanazon jelképek esetén rendelkezhet, a forrás viszonylagos entrópiájának nevezzük (<...>). Az egység mínusz, a viszonylagos entrópia a bőség. (Shannon és Uiver: A matematikai információelmélet.) Idézet az orosz fordítás alapján: Shannon: Az elektromos jelek közvetítésének statisztikai elmélete. Az elektromos jelek zavarok esetén történő közvetítésének elmélete c. gyűjteményből. Moszkva, 1953. 26.

A „szöveg-olvasó” rendszerben a szöveg az információ forrása. Ezt az álláspontot már régen elfogadták a nyelvészek; enélkül lehetetlen lenne a beszéd és a szöveg bőségének fogalma — a strukturalista nyelvészet egyik alapvető fogalma. Mi a továbbiakban a szépirodalmi szöveg *specifikus* bőségéről beszélünk.

nevezni. A kép lehet struktúra is, a szóbeli-képletes sorból származó, amint a logikai következtetés a szövegben — struktúra, amely a szóbeli sorból származik (pl. kép-szereplő — ezt a *származékos képek* osztályához soroljuk). A strukturális nyelvészet fogalmait alkalmazva az elemi képet a megfigyelés fokához sorolhatjuk (fenotipikus sor), a származékosat — a konstrukciók fokozatához (genotipikus sor).

9. A szépirodalmi szövegben sajátos jelzés-mező működése kerül vizsgálat alá. Ezt *képletes mezőnek*⁴ fogjuk nevezni.

A ritmikus sor sztochasztikus: a sor bizonyos fokú előre meghatározottsága — ez a redundanciája (mutatója a ritmikai várákozás, — helyesebben, a biztonság foka a ritmikai várákozásban). A ritmikus sor előre meghatározottságának nem teljes volta, a ritmikai várákozás megbontásának lehetősége — a sor entrópiájának mutatója. Elegendő ez a megállapítás, hogy kétségsé válnon, célszerű-e bevezetni magát a ritmikus sor fogalmát? Az előre meghatározottság és az előre meghatározottság megbontásának a lehetősége minden adott esetben — a valamiben egymásra hasonlító szövegbeli szerkezetek bármilyen sorrendjének sajátossága. Bármilyen szöveg — és bármilyen szöveghalmaz — vonatkozásában beszélhetünk a magánhangzók és mássalhangzók, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok rendezett váltakozásáról; létezik a szünetek ritmusa; nem is olyan bonyolult meghatározni a magánhangzóval és mássalhangzóval kezdődő szavak, a sorrendben más-más szótagra eső hangsúlyú stb. szavak váltakozásának statisztikai törvényszerűségeit. A különböző eléggé terjedelmes szövegekben az ilyen szavak mennyiségi aránya egyformának bizonyul: ez az átlagos nyelvi arány. Kivételt csak bizonyos szépirodalmi szövegek képeznek, ahol szándékosan választanak ki meghatározott betűvel kezdődő vagy meghatározott hangsúllyal rendelkező szavakat és ilyen módon jönnek létre a ritmikus sorok.

A ritmikus sorokat más valószínűség-halmazok irányítják, mint az átlagos nyelvit, — ez a formális, strukturális eltérésük a nyelvi szerkezetek más sztochasztikus sorrendjétől. Ezt a legszemléletesebben a nem szemantikus sorok példáján lehet bemutatni. Az átlagos nyelvi normák szerint nagyon csekély a valószínűsége annak, hogy a szavaknak olyan sora jön létre, ahol a hangsúly csak a páros, vagy csak a páratlan szótagokra esik. A költői nyelvben ez a valószínűség rendkívül megnő. Ugyanezt elmondhatjuk bármely hangfestő struktúráról (rím, asszonánc), a nem szemantikus architektonikus struktúrákról (versszakokra osztás). Az utóbbiak jellegüket tekintve közel állnak az architektonika szemantikus szerkezeteihez; és ebben az esetben teljes világossággal a valószínűségek más halmaza (más statisztikai törvényszerűség) érvényesül, mint a nyelvben általában. Nincs semmilyen indok az ellen, hogy kiterjesszük a megfigyelt törvényszerűségeket az *összes* ritmikus sorokra. Teljesen nyilvánvaló, hogy a valószínűségek ilyen esetekben megfigyelhető szintkülönbségei nem esnek egybe a köznapi nyelv egyik stilisztikai rétegéből a másikba való átmenet szintkülönbségeivel.

Teljesen bizonyítatlan a retorikusok és poétikusok időnként felmerülő elképzelése a szépirodalmi nyelvről, mint a szóképekkel, figurákkal és sajátos architektonikus szerkezetekkel díszített nyelvről, ellentétben a köznapi nyelvvel, ahol a „díszítések”, ha vannak is, rendszertelenek. „Esik az eső”

⁴ Ezeknek a tételeknek nagy részét részletesen kifejtettem, A kép mint információ c. cikkemben. (Образ как информация. Вопросы литературы 1983. № 2.)

— nem kevésbe metatōra, mint „rogyadoznak az idegen lábai” (Majakovszkij); a „keményfejű konzervatív” — nem kevésbé metaforaszerű epiteton mint az „ásító mikróba” (Leonov: Szkutarevszkij). Az „esik az eső”-t és a „keményfejű konzervatív”-ot nem érezzük képnek, nem hoz minden alkalmazásánál külön szituatív jelentést, mert az állandóan használt kifejezések közé tartozik; azt mondani az esőről, hogy *esik* természetesebb (azaz *valószínűbb*), mint az hogy *folyik* vagy *ömlik*; a *konzervatív* szónak alighanem a legvalószínűbb jelzője a *keményfejű*. A „rogyadoznak az idegen lábai” és az „ásító mikróba” összetétel rendkívül kevésbé valószínűek; aligha mondták ki ezeket Majakovszkij és Leonov előtt.

Hogy az olvasó a nyelvi struktúrában megtalálja a képletes jelentést, az adott struktúrát a valószínűségek más halmazának kell vezérelnie, mint az átlagos nyelvit, és ezt a statisztikai különbséget az olvasónak érzékelnie kell. Ezzel a feltétellel a struktúrát a szóbeli képletes sor fenotipikus szerkezeteként érzékelik. A genotipikus szerkezetek a fenotipikus szerkezetek kölcsönhatásánál keletkeznek.⁵

Az elmondottakból következik: minden nyelvi—képletes fenotipikus sor a ritmikus sorokhoz tartozik.

A ritmikai várakozás éppen azon alapul, hogy az olvasó érzékeli az adott sorban olyan szövegbeli szerkezetek nagy valószínűségét, amelyek az átlagos nyelvi normák szerint kevésbé valószínűek. A ritmikai várakozást a ritmikus sor specifikus (és nem az átlagos nyelvi) bősége kelti.

Hogyan keletkezik ez a bőség? A szerző az összes lehetséges szövegszerkezetek közül csupán egyeseket választ ki, és emellett nem csak a tárgynak megfelelő jelentésektől vezettetve, amelyet az adott struktúrák hordoznak, hanem még valamilyen elképzeléstől. A ritmikus sort konstruálva, felállítva ennek a sornak a számára a valószínűségek sajátos halmazát, az író ezzel bizonyos entrópiát merít ki. Ez a szöveg szerkezetének entrópiája. Az entrópia kimerítése a rendszer rendezettségének fokozódását jelenti. A ritmikus sor a rendezettségnek az a specifikus formája, amely a szöveg szerkezetének entrópiájának kimerítésével jön létre. (A szerkezet entrópiája kimerítésre kerül más művészeti ágak műveiben is; a specifikus képletes rendezettség jellege ott más, mint a szóbeli művészetben.)

A kibernetika általános törvénye szerint az entrópia kimerítése és az információ létrehozása egy és ugyanaz a folyamat. Látjuk, hogy a szemantikus ritmikus sor olyan információt tartalmaz, amely nincs benne alkotóelemeiben külön-külön véve. Vonatkozik-e ez a nem szemantikus sorokra is? A ritmus, a dallam, a hangfestés, a nem szemantikus architektonika rendszere nem tartalmaz információt, de szembevetően és teljesen meghatározott módon hat az olvasóra. A nem szemantikus sorok és alkotóelemeik hatása nem mindig leírható. Így az *Ének Sztjenku Razinról* c. versben a *mente* — *menne* összecsengése kétségtelenül *tartalmas*, de aligha lehet nyelvi formulá-

⁵ A genotipikus szerkezetek — a konstrukciók modelljei megvannak az olvasó emlékezetében, a képletes információ régebbi többszöri elsajátításának eredményeként. Ezeket a modelleket alkalmazza a fenotipikus szerkezetekre. Tulajdonképpen így alakul ki az olvasó érzékelésében a nem szemantikus ritmikus sor: mondjuk, a ritmikus-melodikus szerkezeteket nem elszigetelten érzékeli, hanem mint egységes rendszert, mert az olvasó emlékezte őrizi ennek a rendszernek a sematikus modelljét — a sematizált konstrukciót. Ennek a ritmusmodellnek a hatását elemzik A hangsúlyos tagoló vers a mai orosz költészetben c. cikkükben A. Kolmogorov és A. Prohorov. (А. Колмогоров и А. Прохоров: О долинике современной русской поэзии. Вопросы языкознания, 1963, № 6, 1964, № 1.)

ban meghatározni, hogy pontosan miben áll az ismétlődő hangok hatásossága. Általában a hagyományos poétika által kidolgozott módszerek, a szépirodalmi szövegek tartalmának és struktúrájának különböző színvonalon történő tanulmányozását teszik lehetővé. Viszonylag könnyű megfogalmazni az olyan szövegrész jelentését, amelynek a struktúráját nehéz leírni. Egyébként, a könnyen leírható szerkezetekben általában nagyon nehéz meghatározni a jelentést. Nehéz megmondani, mi van emögött a tény mögött: a mai tudomány módszereinek a korlátozottsága-e, vagy valamely objektív törvény érvényesülése.

A szépirodalmi szövegben az olvasóra hat a nem szemantikus struktúrák bármilyen sorrendje, amennyiben a valószínűségek más halmaza irányítja, mint az, amely ezekre a struktúrákra vonatkozólag érvényesül a nyelvben általában. A nem szemantikus ritmikus sor hatást ér el már létezése pusztán tényével, az entrópia megvalósuló kimerítése tényével. Logikailag vitathatatlanul következik, hogy a nem szemantikus ritmikus sorok hatása az olvasóra az információ közvetítése. Ez teljesen egyezik a kibernetikában az információ közvetítésének, mint egyik rendszernek a másikra gyakorolt minden rendezett hatása fogalmával (többek között: a szöveg hatása az emberre; természetesen nem felejtjük el, hogy a szöveg közvetítésével az olvasóra a szerző hat).

A szemantikus sorokban (legalább is közülük néhányban) keletkező információ összegeződik. Összegeződnek az arra vonatkozó közlések, hogy a bíró követelte Razintól a mentét, hogy először ellentmondott stb. Összegezni az értesüléseknek ezt a sorát a nem szemantikus sorok információjával lehetetlen. A különféle sorok információja azonban kölcsönhatásban van. E kölcsönhatás eredményeképpen az olvasó Razint mint a nép által — még a költő előtt — idealizált alakot érzékeli. Ilyen — hozzávetőleges és nem teljes közvetítésben — a ritmikus sorok: stílusbeli-grammatikai és lexikai szerkezetek, ritmikus-melodikus, strófikus és hangfestő struktúrák rendszerének egyesített információja. A tematikus szerkezetekben rejlő információ, amelyet nem a szerkezet entrópiájának kimerítésével kaptunk, hanem más, *szövegen kívüli* entrópia (nevezzük a tematikus tartalom entrópiájának) kimerítésével, elveszti értelmét a fent leírt egyesített információn kívül. A mente miatti vitáról szóló közlés az olvasó számára csak annyiban fontos, hogy ezen épül fel a kép. Így a tematikus szerkezetek sorrendje bele tartozik a ritmikus sorok rendszerébe és ezt magát *mint ritmikus sort érzékeli*.

A különféle ritmikus sorok információja nem összegeezhető, ennek ellenére egyesített. Ezt a kölcsönhatást nevezzük a ritmikus sorok *összetevődésének*. Ez analóg a fizikai interferenciával. A képletes mezőben egymás között interferálnak a tematikus szerkezetek sorrendjei, amennyiben mint specifikus képletes struktúrák — szemantikus ritmikus sorok alakultak ki.

A ritmikus sorokat sztochasztikus jellegük szerint *monoton* és *nem monoton* sorokra oszthatjuk. A monoton sorokban az adott mű vagy a mű eléggé terjedelmes részén vagy a művek egész osztályán végig nincsenek variációk. Ugyanaz a sor a mű egy része számára lehet monoton és az egész mű számára nem monoton. A monoton sorok példái: a szonett versszakbeosztása, az ABAB séma szerinti rímek a Puskin *Ancsarjában*, állandó jelzők és más kötelező formulák a mondákban és mesékben. A monoton sorokhoz közel állnak az előre meghatározott (bőséges) tematikus szerkezetek. Az utóbbi kétféle lehet: amelyek a művek egy osztályának határain belül a különféle

témák számára kötelezőek (mint a hős halála a klasszikus tragédiában), vagy az adott téma minden variációja számára (mint Don Juan találkozása a kormányzóval). A monoton sor bősége egyenlő eggyel, az entrópia nullával. Gyakorlatilag alig megkülönböztethetők a monoton soroktól a túl bőséges sorok, ahol a variációk lehetségesek, de ritkák és kevésbé valószínűek (az entrópia közel van a nullához).

Régen ismeretes, hogy a monoton és túl bőséges sorok részvétele a szövegrendszerben emeli a rendszer tartalmasságát. A verses szövegrész sokkal gazdagabb tartalmú, mint a vele egyenlő prózai szövegrész; a szonett tartalmasabb, mint 14 nem strófikusan rendezett sor stb. Példaként természetesen nem vehetők művészileg gyenge művek. A beszéd képes arra, hogy gazdagabb tartalmat hordozzon, ha mereven formális sémára, „tesszük rá”.

A szépirodalmi nyelv sokfélesége lehetőségének korlátozása emeli tartalmasságát. Ezt a jelenséget pontosan meg lehet magyarázni az általános kibernetika fogalmaiban. A szövegrendszer rendezettségének növekedésével csökken ennek maximális entrópiája. Így ha elfogadjuk, hogy a szöveg vers lesz, úgy minden szerkezet, amely nem tartozik bele a választott mértékbe (választani pedig az orosz versben nemcsak „szabályos” mértéket, hanem hangsúlyos tagoló verset is lehet), lehetetlennek mutatkozik; a választás szabadsága erősen csökkent. Még jobban csökken, ha a költő szonettet, tercint ír, ha a verstannak valamilyen más, szigorúan meghatározott sémájához tartja magát. Ugyanez történik, ha előre meghatározott, hogy a levante mindig jó, a tenger *kék*, hogy az utolsó jelenetben a nemes vitéz elpusztul, Don Juan pedig feltétlenül találkozik a kormányzóval (a bőséges tárgyi szerkezetek hatása). Ne felejtjük el, hogy a rendszernek azt a képességét, amellyel információkat halmoz fel és közvetít, nem maximális entrópiája határozza meg, hanem a valójában létező entrópia viszonya a maximálishoz. Minél közelebb van a rendszer valós entrópiája a maximálishoz, annál magasabb a rendszer viszonylagos entrópiája és alacsonyabb a redundanciája. A monoton és túlbőséges szerkezetek közelebb hozzák a rendszer maximális entrópiáját a valósághoz. Ha a nem monoton sorokban ugyanabban a szövegben a ritmus variációi kellő gazdagságot érnek el és ezzel a rendszer valós entrópiája elég magasnak bizonyul, úgy a merev keretek közé szorított nyelv viszonylagos entrópiája lényegesen magasabb (gyakorlatilag szokszorosan magasabb) a kevésbé szabályozott szöveg viszonylagos entrópiájánál. Úgy, hogy a monoton és redundáns szerkezetek hatása alatt a szöveg redundanciája *csökkenhet* — azzal a feltétellel, hogy a nem monoton sorokban az entrópiát nagy mértékben kimeríti. Emellett nem tévesztjük szem elől, hogy az adott szöveg számára a monoton és túlbőséges konstrukciók megállapítása a szöveg szerkezte entrópiájának erős kimerítését jelenti. A leírt jelenségek *mérésének* módszerével a tudomány egyenlőre nem rendelkezik.

Törvényszerű, hogy a népköltészeti művekben a monoton és túlbőséges sorok sokkal gazdagabban vannak képviselve, mint az irodalomban: a népművészet alkotásainak szóbeli előadásánál az entrópiát kimeríti, többek között, az elbeszélő intonációjának változataival, ami általában hiányzik az irodalmi művek olvasásánál.⁶

⁶ Ennek a ténynek a fontosságát hangsúlyozta (más tételrendszerből kiindulva, mint amelyet a jelen cikk fejtett ki) J. Knorozov a fascinációról szóló előadásában Gorkijban (1961. szeptember).

Hasonló okokból a dráma is szigorúbban előre meghatározott rendezettséget követel mint az eposz: az entrópiát a színészi játék is kimeríti.

A leírt hatás csak a művészi szövegben lehetséges: csak azzal a feltétellel, hogy a szerkezet entrópiáját kimeríti.

Mindannyian ismerünk olyan verses és prózai szövegeket, amelyek a művészi alkotás összes külső jegyei mellett sem rendelkeznek képletes tartalommal. Az ilyen szövegekben a ritmikus sorok gyakran túlságosan szigorúan szabályozottak: a szerkezet entrópiáját majdnem teljesen kimerítik egyetlen ritmikus sor felállításával; *minden egyes* soron belül pedig a szerkezet entrópiája majdnem kimerítetlen marad. A képletes jelentés létrejöttének szempontjából két szerkezeti rendszernek kell kölcsönhatásban lennie: az egyikben (a kevésbé bőségesben) a belső entrópiát nagymértékben kimerítik, a másikban (a szigorúan szabályozottban — túlbőségekben és monotonokban) az adott mű keretei között a belső entrópiát egyáltalán nem, vagy alig merítik ki.

Ilyen módon sztochasztikus jellegüket tekintve az erősen különböző ritmikus sorok bevezetését és kölcsönhatását úgy kell vizsgálnunk, mint a nyelvi szerkezetek rendszerének szabályozását a minimális bőségre. A szerkezet választékosságának mindenki számára ismert benyomását láthatólag a szöveg bőségének bizonyos minimumra való csökkenése kelti. A ritmikus sorok kölcsönhatásán keresztül történő minimális bőségre való szabályozása csak mint a szöveg szélesebb szabályozásának *szükséges* összetevő része lehet hatásos — a képletes információ közlésére.⁷

Vannak olyan szövegek, amelyek csak monoton ritmikus sorokat tartalmaznak. Pl.: „a Fehér Ház közléseiből ítélve, a Pentagon az Elysée palotában támogatásra számít a Bonnal megteremtendő új katonai együttműködés terveivel kapcsolatban”. Itt egy szemantikus monoton sor van — a kormányhivatalokat a korábban ismert szilárd szabályok alapján nevezték ki. Itt ezek az elnevezések sűrűbben szerepelnek, mint az átlagos újságszövegben, de az újságlexikonból valók.

Ez alkalommal a képletes mezőt nem kapcsoltuk be. A jelentéseket a „mindent vagy semmit” elve alapján érzékeljük, képletes, többféle jelentés nincs. Ez törvényszerű: nincs interferencia — az elnevezések sorát nincs mivel interferálni. Nem merül ki ilyen módon a szerkezet entrópiája sem, pontosabban — az elnevezések során korlátozódik ennek kimerítése. A monoton sor itt a stilisztikai réteg indikátorául szolgál. Ebben az esetben nem is fogjuk ritmikus sornak nevezni, mert nem rendelkezik azokkal a sajátosságokkal, amelyekkel a ritmikus sorok a szépirodalmi szövegben.

Ha a nem monoton sorral nincs kölcsönhatásban, a monoton sor megszűnik ritmikus lenni.

Foglalkozunk a nem monoton ritmikus sorokkal. A szerkezet entrópiája továbbra is kimerítésre kerül az ilyen sor fejlődésével; a sor fejlődése annak

⁷ A. N. Kolmogorovnak és tanítványainak a kutatásai vitathatatlanul megmutatták, hogy a szépirodalmi szöveg sajátos szabályozása reális, objektív törvényszerű folyamat, emellett objektivitását nem gátolja az a körülmény sem, hogy a szabályozás sok törvényszerűségét nem ismeri fel, sőt észre sem veszi a művész. Csak így lehet megmagyarázni a nem szemantikus, ritmikus-melodikus sorokban levő igen szigorú korrelációkat. Lásd A. Колмогоров—А. Кондратов: Ритмика поэмы Маяковского. Вопросы языкознания, 1962, № 3; А. Колмогоров—А. Прохоров: О дольнике современной русской поэзии. Вопросы языкознания, 1963, № 6, 1964, № 1; А. Кондратов: Теория информации и поэтика. Проблемы кибернетики, вып. 9, М., 1963.

részleges megtörése. Ha ez a törés túlságosan nagygyá válik, az olvasó mint *a ritmus megtörését* érzékeli. A ritmikus soron belüli variációk közötti különbség és a ritmikus sor megsértése — a ritmus megtörése — attól függ, hogy az olvasó milyen struktúrákat értékel az adott sor számára meghatározónak. Így a rímes versről a rím nélküliire való áttérés egy és ugyanazon műben mint a ritmus megtörése érzékelődik, mivel ritmikus sorként egyik esetben a rímek, más esetben a rím nélküli klauzulák rendszerét érzékeljük. Sokszor ezek a törések maguk is ritmikus sorokat alkotnak. Így Puskin *Borisz Godunov*-jában sokszorosan váltakoznak a rím nélküli és rímes sorok, ami által nem szemantikus sor keletkezik (a jelentésébe itt nem megyünk bele). Gyakori azonban a ritmus egyszeri megtörése. Blok *Éjszakai ibolyája* rím nélküli versben íródott, az utolsó 17 sorban viszont megjelenik a rím. A törés kétségtelenül jelentéssel bír képletes információt hordoz, de tekinthetjük-e a ritmus elemének, ha a poémában egyszer fordul elő? Ha az *Egy város történetében* megelevenedtek az ólomkatonák, ezt a ritmus elemeként érzékeltük: már volt „zenélő doboz”, említették („a polgármesteri leiratban”) a repülő városbíró, de túlvilági erők vannak a *Kővendégben* ahol addig az összes esemény valóságghú volt. A ritmus megtört — megváltozott a feltételezettség mértéke. A *Csendes Don*-ban a „fekete nap”-nak szintén nincs hasonmása sem a regény előző, sem az ezt követő alakjaiban: ezt a szokatlan jelzót egyszer használja a szerző — az egyik legtragikusabb esemény pillanatában.

Ezek a törések azonban nem szorítják ki az új struktúrát a ritmikus sorok kialakult rendszerének határain túlra. Megtört egy sor (az *Éjszakai ibolyában* a rímtelen klauzulák sora) — helyét a rendszerben elfoglalta a másik (a rímek). Ugyanígy a tökéletes művészi alkotásban a ritmus minden egyes megtörése egyidejűleg — valamilyen más vonatkozásban — a ritmus fejlesztése is.

A ritmikus soroknak van másodlagos — de igen fontos — funkciójuk is: a képletes mező indukátorául szolgálnak. A ritmikus soroknak maga a jelenléte (a versforma, a drámai feltételezettség rendszereinek, a művészi eposz specifikus tematikus szerkezeteinek stb. formájában) azt jelenti: az adott szövegben az információ nem összegeződik, hanem interferál. Ezt a jelentést minden ritmikus sor hordozza függetlenül attól, mit jelentenek azok a szerkezetek — külön-külön és együttvéve —, amelyekből áll.

A szövegnek a minimális bőségre és a képletes információ közvetítésére való szabályozásának a folyamata mindig egyszerre két módon történik. 1. Az általánostól az egyes felé való szabályozás — *deduktív* — abban áll, hogy az adott mű, vagy az adott mű része, adott eleme számára meghatározott, korábban elfogadott korlátokat állítottak (a szerző által választott mérték következtében). 2. Az egyestől az általános felé való szabályozás — *induktív* — azt jelenti, hogy bizonyos szöveg-struktúrák választhatók azok közül, amelyeket lehetővé tesz a deduktív szabályozás korlátozottsága.

A képet érzékelve az olvasó megismétli a szerző által végrehajtott szabályozást. Emellett bizonyos újraszabályozás is történik az olvasó esztétikai és szociális tapasztalata alapján.

A rosszul szabályozott szövegek általában nem szabályozhatók újra; a művészileg tökéletes szövegek viszont (azaz a minimálisan redundans szövegek) az újraszabályozás kimeríthetetlen lehetőségeit nyújtják a képletes egész megőrzése mellett: sehogyan sem lehet kiszámítani Shakespeare művei érzékelésének sokféleségét a különböző korok és nemzetek emberei által és Shakes-

peare művei minden esetben a tartalom gazdagságának, a művészi tökéletességnek a példaképei maradnak. Az újraszabályozás feltétlen volta, láthatólag, a fő oka annak, hogy nem lehet pontosan mérni azt az információt, amelyet az olvasó a művészi alkotásból kap.

(В. А. Зарецкий: Ритм и смысл в художественных текстах. Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. 64—75.)

(Fordította: H. Sass Klára)

A szó a regényben

A regénynek, mint sajátos irodalmi műfajnak a nyelvi sajátosságait távolról sem eléggé tanulmányozták. A regény nyelvét és stílusát elemző munkák többsége többé-kevésbé elhanyagolta a regényműfaj sajátosságait, nem figyelt fel a szavak sajátosságos életkörülményeire a regényben. A regényíró nyelvét és stílusát nem úgy fogták fel, mint a *regény* nyelvét és stílusát, hanem vagy mint egy meghatározott egyéniség kifejeződését, egy meghatározott irányzat stílusát, vagy mint az általános költői nyelv megjelenését. A szerző művészi egyénisége, az irodalmi irányzat, a költői nyelv általános sajátosságai, valamely korszak irodalmi nyelvének sajátosságai mindezekben az esetekben eltakarják előlünk azt, hogy a műfaj sajátosságos igényeket támaszt a nyelvvel szemben, hogy a műfaj különleges lehetőségeket tár fel a nyelv számára. A regénnyel foglalkozó írások többségében a viszonylag jelentéktelen stilisztikai változatok — az adott irodalmi irányzatra jellemző vagy egyéni változatok — teljesen eltakarják előlünk azokat a fontos stilisztikai erővonalakat, amelyeket a regénynek, mint sajátos műfajnak a fejlődése határoz meg. Holott a regényben a szó egészen sajátos életét él, s ezt nem lehet megérteni azoknak a stilisztikai kategóriáknak a szemszögéből, amelyek a szoros értelemben vett poétikai műfajok alapján alakultak ki.

E rövidke tanulmányrészlet a szerzőnek a nyelvi műfajokkal foglalkozó könyvéből. Ezt a művet a szerző a sajátos nyelvi típusok, vagyis *műfajok* tanulmányozásának szentelte, tehát azon jelenségeknek, amelyek az emberek nyelvi érintkezésének különböző feltételei között és az írásbeliség különféle formáiban alakultak ki, köztük a szépirodalom különböző formáiban.

A regény és néhány hozzá közel álló műforma annyira lényegesen és elvileg különbözik minden más műfajtól, hogy az olyan kísérletek, amelyek megpróbálják a regényre alkalmazni a költészeti *képszerűség* fogalmát és normáit, eleve kudarcra vannak ítélve. Bár a költészeti képszerűség megtalálható a regényben (túlnyomórészt a szerzői egyenes beszédben), ennek a képszerűségnek a jelentősége a regény számára másodrendű. Sőt, ennek az egyenes képszerűségnek nagyon gyakran egészen sajátosságos, közvetett funkciója van. Puskin például így jellemzi Lenszkijt:

Szerelemről dalolt, s az ének,
A hódoló vers tiszta volt,
Mint gyermek álma, lányka-lélek
S felhőtlen ég-pusztán a hold...

(II. 10. *Áprily Lajos fordítása*)

A költői képeknek, a metaforikus hasonlatoknak, amelyek Lenszkij „dalát” ábrázolják, itt egyáltalán nincs közvetlen poétikai jelentésük. Nem foghatók fel Puskin közvetlen költői képeiként (bár formálisan a szerző adta a jellemzést). Itt Lenszkij „dala” maga ad jellemzést önmagáról, saját nyelvén, a saját költői modorában. Lenszkij „dalát” Puskin közvetlenül jellemzi ugyan a regényben, de ez egészen másként hangzik:

Tak on piszal temno i vjalo. . .

(VI. 23).

A fentebb idézett négy verssorban magának Lenszkijnek a dala zeng, az ő hangja, az ő költői stílusa, de e sorokat a szerző parodisztikus, ironikus hangsúlya hatja át, s ezért is nem válnak ki a szerző szavai közül sem szerkezetileg, sem nyelvtanilag. Valóban Lenszkij dalának *képe* áll előttünk, de nem a szoros értelemben vett költői kép, hanem tipikus regénybe illő kép: idegen személy nyelvéből vett kép, az adott esetben más (szentimentális-romantikus) költői stílusból vett kép. E sorok költői metaforái ugyanis (mint gyermek álma, lányka-lélek s felhőtlen ég-pusztán a hold . . .) itt nem *elsődleges eszközei az ábrázolásnak* (amilyenek Lenszkij saját komoly dalában lennének); itt maguk a metaforák a tárgyai az *ábrázolásnak*, éspedig a stílust parodizáló ábrázolásnak. Az idegen stílusnak (a hozzátartozó közvetlen metaforákkal együtt) ez a regényre jellemző képe az egyenes beszéd rendszerében *intonációs idézőjelbe* van téve, ironikus-parodisztikus idézőjelbe. Ha eltávolítjuk ezeket az idézőjeleket és az itt alkalmazott metaforákat mint a szerző közvetlen ábrázolási eszközeit fogjuk fel, akkor megsértjük az idegen stílus regénybeli képét, azaz éppen azt a képet, amelyet itt a regényíró Puskin hozott létre. Az általunk követelt szerzői egyenes beszédétől Lenszkij ábrázolt költői nyelve nagyon távol áll: az utóbbi csupán (majdnem mint valami dolog) az ábrázolás tárgya, maga a szerző pedig majdnem egészen kívül van Lenszkij nyelvén (csak parodisztikus, ironikus hangsúlya hatol be ebbe az „idegen nyelvbe”).

Íme egy másik példa az Anyeginből.

Ki élt s gondolkozott, az embert
Lelkében mélyen megveti;
Ki érzett, azt múltja felvert
Kísértete kerülgeti,
Nem rabja többé bűvöletnek:
Bűnbánatnak s emlékezetnek
Kígyója marja szüntelen

(I. 46. sz.)]

Azt gondolhatnók, hogy a szerző közvetlen költői szentenciája áll előttünk. De már a következő sorok:

S ez néha nem érdektelen
Fűszert vegyít a párbeszédbe.

(a feltételezett szerző és Anyegin párbeszédébe) — könnyű tárgyi árnyékot vetnek erre a megállapításra. Bár beletartozik ez a szentencia a szerző beszédébe, de az anyegini hang hatáskörében, az anyegini stílusban épült fel. Ismét az idegen stílus regénybeli képével van dolgunk, de itt kissé másképpen van felépítve. E kiragadott részlet minden képe az ábrázolás tárgya: e képek mint az anyegini stílus, mint az anyegini világszemlélet tárgyai vannak ábrázolva. Ebben a vonatkozásban e képek hasonlóak Lenszkij dalának képeihez.

De ez utóbbitól eltérően, az idézett szentencia képei, bár az ábrázolás tárgyai, ugyanakkor maguk is ábrázolnak, ábrázolják, pontosabban szólva kifejezik a szerző gondolatát, mert a szerző jelentős mértékben szolidáris ezzel a szentenciával, bár látja, hogy az anyegini-byroni világszemlélet és stílus korlátozott és tökéletlen. A szerző tehát (azaz az általunk követelt szerzői egyenes beszéd) sokkal közelebb áll az anyegini „nyelvhez”, mint Lenszkij „nyelvéhez”; nemcsak kívül áll már Anyegin nyelvéen, hanem benne is van; nemcsak ábrázolja ezt a „nyelvet”, hanem bizonyos fokig maga is ezen a „nyelven” beszél. Hőse a vele való beszélgetés, a dialógus-kontaktus zónájában van. A szerző látja a még divatos anyegini nyelv és világszemlélet korlátozottságát és egyoldalúságát, látja nevetséges, feltűnő és mesterkelt arcát, de ugyanakkor sok lényeges gondolatot és észrevételt csakis ennek a nyelvnek a segítségével tud kifejezni, figyelmen kívül hagyva azt, hogy ez a nyelv mint egész történetileg pusztulásra van ítélve.

Az idegen nyelv és világszemlélet ilyesfajta képe, azaz az ábrázolt és az ábrázoló egyidejű képe rendkívül jellemző a regényre: ehhez a típushoz tartoznak a legnevezetesebb regényhősök (pl. Don Quijote). Azok a közvetlen, a szoros értelemben vett poétikai ábrázoló- és kifejezőeszközök, amelyek az ilyen művészi kép állományába tartoznak, megőrzik ezt a közvetlen jelentésüket, de ugyanakkor történeti viszonylagosságukban, korlátozottságukban, egyoldalúságukban jelennek meg —, mondhatnók: önmagukat kritizálják a regényben. Megvilágítják a világot, s önmaguk is meg vannak világítva. Minden stílus korlátozva van, fenntartásokkal kell használni.

A szerző, amikor az anyegini „nyelv” (irányzatos-világszemléleti nyelv) képét ábrázolja, egyáltalán nem semleges e nyelv iránt: bizonyos fokig vitatkozik ezzel a nyelvvel, támadja, bizonyos dolgokban fenntartásokkal egyetért vele, kérdést intéz hozzá, meghallgatja a véleményét, de ugyanakkor ki is gúnyolja, parodisztikusan túloz stb. — egyszerűen: a szerző párbeszédet folytat Anyegin nyelvével. A szerző valóban *beszélget* Anyeginnel, és ez a beszélgetés lényeges jegye mind az egész regénystílusnak, mind Anyegin nyelvének. A szerző ábrázolja ezt a nyelvet, a vele való beszélgetésben, s a beszélgetés behatol a nyelv belsejébe, belülről dialogizálja ezt a nyelvet. S valóban minden lényeges regényalak ilyen —, idegen nyelvek, stílusok, világszemléletek (amelyek elválaszthatatlanok a konkrét nyelvi, stílári megtestesüléstől) belső-dialogizált képek. A költői képszerűség vezető elméletei teljesen tehetetlenek, amikor a nyelvek belső-dialogizált bonyolult képeinek az elemzéséről van szó. Ha az *Anyegint* elemezzük, különösebb fáradság nélkül megállapíthatjuk, hogy Anyegin és Lenszkij nyelvének képein kívül, e verses regényben jelen van még Tatjana nyelvének bonyolult és legnagyobb mértékben kidolgozott képe, amely a falusi kisasszony álmodozó-szentimentális, richardsoni nyelvének és a dajkamésék, népdalok, népi jövődölések stb. népnyelvének a sajátos belső-dialogizált összekapcsolásán alapul. A korlátozott és a majdnem nevetséges, az ódivatú kapcsolódik egybe ebben a nyelvben a népnelv határtalanul komoly és közvetlen igazságával. A szerző nemcsak ábrázolja ezt a nyelvet, hanem nagyon lényeges dolgokat is ezen a nyelven mond el. A regény jelentős részei Tatjana nyelvének szférájában hangzanak el (ez a zóna ugyanúgy, mint más hősök zónája is, sem kompozíció, sem szintakszis tekintetében nem különül el a szerző beszédében, ez csupán stilisztikai zóna). A hősök zónáin kívül, amelyek a regényben a szerző szavainak jelentős részét ölelik fel, találunk az *Anyegin*-ben egyes parodisztikus stilizációkat is, amelyek a korszak külön-

böző nyelvi irányzataihoz tartoznak (például: a neoklasszikus eposz-kezdés paródiája, parodisztikus epitafiumok stb.). Még a szerző lírai kitérői sem mentesek parodisztikusan stilizáló vagy parodisztikusan polemizáló elemektől, némely részletükben ezek az elemek a hősök zónájába tartoznak. A regény lírai kitérői tehát stilisztikai szempontból elvileg különböznek Puskin személyes lírai költeményeitől. Ezek a kitérők nem lírai költemények, ezek a líra (és a lírikus költő) regénybeli ábrázolásai. Körültekintő elemzés eredményeként majdnem az egész verses regény azokra a nyelvekre bontható szét, amelyek sajátos párbeszéd-viszonyban állnak egymással és a szerzővel. Ezek a nyelvek alapjában véve a kor folyton változó és alakuló irodalmi nyelvének változatai, irányzatai, műfajok és társadalmi rétegek szerint. Mindezek a nyelvek közvetlen kifejezőeszközeikkel itt az ábrázolás tárgyává lesznek, mint a nyelvek irodalmi képei jelennek meg, tipikus-jellegzetes képek, korlátozottak és néha majdnem neveltségeselek. De ezek az ábrázolt nyelvek ugyanakkor jelentős mértékben maguk is ábrázolnak. A regény nyelve egymást dialógusokkal megvilágító nyelvek rendszere. A regény nyelvét nem írhatjuk le és nem elemezhetjük mint egységes és homogén nyelvet.

Még egy példát említünk. Íme négy kiragadott részlet az *Anyegin* különböző fejezeteiből:

- | | |
|--|------------|
| 1. Egy napló szólt így magában, | (I, 2.) |
| 2. Poétánk meg nem hallja őt,
Nincs, odalett idő előtt! | (VI, 31.) |
| 3. Ifjú barátról szól az ének,
Leír szeszélyt, hóbortokat. | (VII, 55.) |
| 4. Hát még ha fiatal barát az,
Akit pisztolygolyód elért... | (VI, 34.) |

Két esetben az egyházi szláv *mladoj* alak fordul elő, kettőben pedig az orosz köznyelvi *molodoj* alak. Mondhatjuk-e, hogy mind a két alak ugyanahhoz a szerzői nyelvhez és ugyanahhoz a szerzői stílushoz tartozik, s csupán a versláb miatt választotta a költő itt az egyik, amott pedig a másik alakot? Az ilyen állítás természetesen képtelenség lenne. Mind a négy részlet a szerző szavaiból való. Az elemzés azonban meggyőzően bizonyítja, hogy ezek az alakok a regény különböző stilisztikai rendszereihez tartoznak.

A második részletben a „mladoj pevec” (az ifjú költő) szavak Lenszkij zónájába tartoznak, az ő stílusát, a szentimentális romantika kissé archaizált stílusát idézik fel. Meg kell mondanunk, hogy a pet’ és a pevec szavakat is „verset írni”, ill. „költő” jelentésben Puskin Lenszkij zónájában vagy más parodisztikus és tárgyi zónában alkalmazza (maga Puskin saját „nyelvében” így beszél Lenszkijről: tak on piszal — ’így irt ő’). A párbaj-jelenet és Lenszkij „siratója” („Druzja moj-i, vam zsal poéta”) jelentős részükben Lenszkij zónájában épülnek fel, az ő költői stílusában, de állandóan összevegyül velük a szerző realisztikus és józan hangja; a regény e részének a partitúrája eléggé bonyolult és rendkívül érdekes.

A „poju prijatelja mladogo” szavak (a harmadik részletben) a neoklasszikus eposz-kezdet travesztiájába tartoznak. A parodisztikus travesztálás követelményeivel magyarázhatjuk azt is, hogy a szerző az egységes stílust megsértve összekapcsolja az archaikus fennkölt „mladoj” szót az alantas „prijatel” szóval.

A „molodoj povesza” és a „priatelj, molodoj” szavak az egyenes szerzői beszéd síkjában helyezkednek el, amely a kor irodalmi nyelvének bizalmas-társalgási stílusát képviseli.

A különböző nyelvi és stilisztikai formák tehát a regény nyelvének különböző rendszeréhez tartoznak. Ha megsemmisítenénk az intonációs idézőjeleket, a hangok, nemek és a stílusok tartományait, ha eltörölnénk a távolságot a különféle ábrázolt „nyelvek” és az egyenes szerzői szavak között, akkor a különféle nyelvi és stilisztikai formák stílustalan és értelmetlen halmazát kapnánk.

A regény nyelvét nem lehet egyetlen síkban elhelyezni, lineárisan ábrázolni. A regény nyelve egymást metsző síkok rendszere. Az *Anyegin*ban jóformán egyetlen szó sem Puskin közvetlen szava, abban a fenntartás nélküli értelemben, ahogy pl. lírájában vagy elbeszélő költészetében. Ezért tehát regényében nem találunk egységes nyelvet és stílust. Ugyanakkor azonban megvan a nyelvi (filológiai-ideológiai) központja. A szerzőt (a regény-egység alkotóját) nem valamelyik nyelvi síkon találjuk meg, hanem a síkok metszéspontjának szervezési központjában. A különböző síkok pedig különböző távolságra fekszenek ettől a szerzői központtól.

Belinszkij Puskin regényét az orosz élet enciklopédiájának nevezte. Ez a regény azonban nem a tárgyak néma enciklopédiája. Az orosz élet szóal meg benne a kor minden hangján, minden nyelvén és stílusában. Az irodalmi nyelv nem mint egységes, teljesen kész és kanonizált nyelv jelenik meg benne, hanem éppen ellenkezőleg: eleven ellentmondásosságában, keletkezésében és változásában. A szerző nyelve igyekszik legyőzni az elhaló, elavult stílusok és a divatos irodalmi irányzatokhoz kötött nyelvek felszínes „irodalmisságát”, s a népnyelv lényegi elemeinek (de nem a durva és vulgáris változatoknak) a segítségével igyekszik megújulni.

Puskin regénye kora irodalmi nyelvének önkritikája, amely úgy valósul meg, hogy valamennyi alapvető irányzata, műfajhoz és társadalmi réteghez kötött válfaja kölcsönösen megvilágítja egymást. De ez, természetesen, nem elvontan nyelvészeti megvilágítás: a nyelv ábrázolása elválaszthatatlan a világnézet ábrázolásától, és azok eleven hordozóinak, az embereknek a költői képétől, a konkrét társadalmi és történelmi körülmények között gondolkodó, beszélő és cselekvő emberek költői ábrázolásától. A stilisztika nézőpontjából szemlélve a kor „nyelveinek” bonyolult képrendszere áll előttünk, amelyet egységes dialógusokban megvalósuló mozgás fűz össze, emellett azonban az egyes „nyelvek” különböző távolságra vannak a regény összetartó művészi és eszmei központjától.

Az *Anyegin* stilisztikai szerkezete tipikus, minden igazi regényre ráillik. Minden regény nagyobb vagy kisebb mértékben konkrét, a tudat nyelvétől elválaszthatatlan stílusok, és „nyelvek” dialógusokban megvalósuló képrendszere. A nyelv a regényben nemcsak ábrázol — hanem maga is tárgya az ábrázolásnak. A szó a regényben mindig önmagát is kritizálja.

Ezáltal a regény elvileg különbözik minden más közvetlen műfajtól (az epikus költeménytől, a lírától, a komoly drámától). E műfajok minden közvetlen ábrázoló és kifejező eszköze és maguk a műfajok is, ha a regényben tűnnek fel, benne az ábrázolás tárgyává lesznek. A regény körülményei között minden közvetlen szó — epikus, lírikus vagy drámai — kisebb vagy nagyobb mértékben objektiválódik, korlátozottá válik és a költői képnek ebben a korlátozottságában — igen gyakran — nevetségessé.

A nyelvek és a stílusok specifikus ábrázolása, a költői képek szerkezete, tipológiája (e képek rendkívül különbözőek!), e nyelvek ábrázolásának összekapcsolása az egész regényben, a nyelvek és hangok átmenetei és összefonódása, dialogikus összefüggéseik: ezek az alapvető problémák állnak a regény nyelvi szövetének kutatása előtt.

(М. Бахтин: Слово в романе.
Вопросы литературы, 1965. 8. 94—90.)

(Fordította: Bor Kálmán)

A szovjet irodalomtörténet eredményei

Bevezetőül azonnal kijelentjük, hogy e rövid tanulmányban nincs módunkban foglalkozni az elmúlt ötven év szovjet irodalomtörténetének összes eredményeivel. Nem tudjuk itt a szovjet irodalomtudomány történetét sem adni. Azokat a legalapvetőbb műveket szeretnénk érinteni, amelyekkel a mai szovjet irodalomtudomány büszkélkedik, és azokat az adott korszakban reá jellemző vonásokat megrajzolni, amelyekkel a Nagy Októberi Forradalom 50. évfordulóját köszönheti.

Az orosz irodalomtörténetben a forradalom előestéjén egyrésről a pozitivizmus uralkodott, másrésről az impresszionizmus és eklekticizmus; az elsőt az Sz. A. Vengerov vezetése alatt dolgozó irodalomtudósok képviselték, a másodiknak jellegzetes képviselője Ju. Ajhenvald volt. Az egyiket a tények és adatok szinte öncélú összegyűjtése jellemezte. Ezeket, még ha nagyon fontosak és hasznosak voltak is, nem fűzte egybe semmiféle koncepció; a másik oldalon viszont a tények teljes figyelmen kívül hagyása, a szubjektivizmus uralkodott.

Mindezek a vonások jól láthatók *A legújabb orosz irodalom története* c. (1912) többkötetes kiadványban, amelynek összeállítója és szerkesztője Sz. A. Vengerov volt. Ez a mű, amely ma is értékes adatokat nyújtó kézikönyv, a cikkek valami olyan tarka és egymástól elszigetelt konglomerátuma, amelyet semmi más nem kapcsol össze, mint a főszerkesztő neve a címlapon.

A marxista irodalmárok: Lunacsarszkij, Vorovszkij, Olminszkij cikkei és tanulmányai ritka kivételt képeztek a korban.

Rögtön az Októberi Forradalom után az új állam úgy nyilatkozott magáról mint olyan hatalomról, amely alkalmas arra, hogy a legkedvezőbb körülményeket hozza létre a nép szellemi erőinek a kifejlesztésére. Ebben az összefüggésben merült fel a „történelmi hagyaték”-hoz való viszony kérdése. Ennek elméleti és igen nagy gyakorlati jelentősége volt.

A Proletkult képviselői azt hirdették, hogy az új „proletár kultúrát” a régi kultúra romjain kell felépíteni. Ezzel az elmélettel állított szembe Lenin egy másik felfogást a „hagyaték”-hoz való viszonyra vonatkozólag. A lenini álláspont alapja és lényege az volt, hogy a szocializmus győzelméhez nélkülözhetetlen felhasználni minden ismeretet, amit az emberiség megszerzett, az emberiség egész kultúráját. De Leninnél ez egyáltalán nem jelentett konzervativizmust és a klasszikus örökséghez való kultikus viszonyt. Felfogásának másik jellegzetes vonása az a gondolat volt, amelyet ezek az ismert szavak fejeznek ki: „a hagyaték gondozása nem jelenti azt, hogy a hagyatékkal beérjük”. Ez azt jelenti, hogy előre kell haladni, tovább fejlesztve a régi hagyományokat, újakat hozva létre. A forradalom azt a feladatot állította a szovjet irodalom-

történészek elé, hogy elvégezzék a hagyományok átértékelését. Ez lett a fiatal irodalomtudomány programja.

A szovjet irodalomtudomány fennállása első fél évszázadában igen bonyolult utat tett meg. Átvészelte a formalizmust és a vulgáris szociologizmust. Fejlődött a szubjektívizmus különböző formái és az egységes áramlat elmélete elleni harcban. A szovjet irodalomtudomány és ezen belül, természetesen, az irodalomtörténet története — annak a története, hogyan tette egyre mélyebben magáévá a marxista—leninista módszert és hogy ennek alapján hogyan tisztázódtak és gazdagodtak szakadatlanul az irodalmi-művészeti anyag kutatásának az elvei.

Nem bocsátkozva a részletekbe és nem térve ki a szovjet irodalomtörténet minden viszontagságára, amelyek a növekedésből adódtak, szeretnénk rámutatni a szovjet irodalomtörténet néhány korszakalkotó eredményére. Ezek majdnem mind a szovjet irodalomtudomány két fő központjával — a Gorkij Világirodalmi Intézettel (Moszkva) és az Orosz Irodalom Intézetével (Puskin Ház — Leningrád) kapcsolatosak.

A Világirodalmi Intézet Gorkij kezdeményezésére jött létre 1932-ben, az Orosz Irodalom Intézete pedig, amelyet 1905-ben kéziratok megőrzésére alapítottak, 1930-ban alakult át tudományos kutató intézetté.

1964-ben a Gorkij Világirodalmi Intézet kiadta a háromkötetes *Orosz irodalomtörténetet*, amely felöleli az orosz irodalmat a kezdetektől a Nagy Októberi Forradalomig. Ez az *Irodalomtörténet* lényegesen felülmúlja értékben a megelőző és nagyszámú hasonló jellegű vállalkozásokat, még olyanokat is, mint a tízkötetes *Orosz irodalom története*, amelynek utolsó kötete tíz évvel ezelőtt jelent meg Leningrádban (az Orosz Irodalom Intézete kiadványaként).

A legújabb kutatásokra és eredményekre támaszkodva, az új *Orosz irodalom története* szerzői a maga nemében példamutató marxista irodalomtörténetet hoztak létre. Az anyag kifejtése, rendszerezése, fejezetekre osztása mind annak az egyedülálló és sajátos jelenségnek a feltárására szolgál, amelynek a neve — orosz irodalom. Ennek az irodalomtörténetnek egyik fő érdeme a XX. század kezdetére vonatkozó orosz irodalmi anyag kifejtésében áll. A maga teljes önállóságában és eredetiségében, tárgyilagosan, marxista kiindulópontokból van megrajzolva a 3. kötetben az 1900–1917-es évek bonyolult irodalmi folyamata, amelyből régebben általában külön fejezetként szakították ki Blokot, az összes többit pedig modernizmus és reakció címen tárgyalták. Az *Orosz irodalom története* részletesen trágyalja e korszak összes irodalmi áramlatait — a kritikai realizmust, amelyet Tolsztoj, Csehov, Bunyin, Kuprin, Leonyid Andrejev képvisel, a szimbolizmust, amelyet Blok, Brjuszov, Belij képvisel, a naturalizmust, az impresszionizmust és az új irodalomtörténeti módszer — a szocialista realizmus csíráit.

Ebben az évben jelenik meg az *Orosz-szovjet irodalom története*. Ez a második, javított és bővített kiadása lesz az 1961-ben megjelent háromkötetes munkának, amelyet a Világirodalmi Intézet készített. A szerzők lépésről lépésre nyomon követik az új, szocialista társadalom irodalmának születését, megállapítják fejlődésének törvényszerűségeit. Ez az első teljes szovjet irodalomtörténet, amely az anyag feldolgozásában napjainkig elmegy. Különös értéket kölcsönöznek ennek a munkának annak a krónikának az adatai, amelyben valóban napról-napra vannak megírva azok az események, amelyek a szovjet irodalom és kultúra létrejöttével és annak életével kapcsolatosak.

A sajtónak az erre a kiadványra vonatkozó visszhangjában elég sok ellenvélemény mutatkozott a 3. kötet ama részével kapcsolatban, amely a mai irodalommal foglalkozik. Úgy tűnik, hogy a szerzők és a szerkesztők minden tőlük telhetőt megtettek, hogy *irodalomtörténetet* hozzanak létre és ne lexikont, a nevek és művek egyszerű felsorolását.

A szovjet irodalomtudomány jeles eredményeinek egyike az *Irodalmi hagyatéék* (Литературное наследство) c. sorozat, amelynek az volt a célja, hogy eljuttassa az irodalom vérkeringésébe az irodalomtudományban ismeretlen anyagokat. Az *Irodalmi hagyatéék* minden kötetének megjelenése (eddig 78 kötet jelent meg) — esemény a szovjet irodalomtudományban. Az *Irodalmi hagyatéék* rendkívül érdekes anyagot ad az olvasók kezébe: korábban ismeretlen irodalmi műveket, emlékiratokat, levelezéseket, képanyagot, és mindezt a legjobb szovjet tudósok tanulmányai kísérik. A sajtó egyhangú véleménye szerint az *Irodalmi hagyatéék* sorozatnak nagyon figyelemre méltó kötetei a 27. és 28. kötet, amelyek az orosz szimbolizmus kevésbé ismert történetének és elméletének vannak szentelve, a 37. kötet: *Az orosz kultúra és Franciaország*, a 65. kötet: *Újdonságok Majakovszkijról* és a 70. kötet: *Gorkij levelezése szovjet írókkal*.

A szovjet irodalomtörténet elvitathatatlan érdeme abban van, hogy az olvasók széles rétegeinek közkinségévé tette azoknak az íróknak a műveit, akik szoros kapcsolatban voltak az oroszországi felszabadító mozgalommal: Ragyiscsev, a dekabrista költők, Nyekraszov, Csernisevszkij, Cscedrin, Herzen műveit. Herzen művei különösen kegyetlenül megszenvedték a cenzúra beavatkozásait, és néha az öncenzúráét is. Roppant munka volt visszaállítani a cenzúrázott kihagyásokat, kiküszöbölni a különböző okokból a szövegben keletkezett felhalmozott rétegeket, végül ellátni minden kötetet tudományos apparátussal. Ezt a munkát sikeresen véghezvitték azoknak a klasszikusoknak a kiadásánál is, akiknek a művei gyakran napvilágot láttak a forradalom előtt is, de azért nem kevésbé szorultak rá a nagyon komoly textológiai kontrollra.

Az archívumokból merített anyagok nemcsak arra adtak lehetőséget, hogy lényegesen kitágítsák sok íróról alkotott fogalmainkat, hogy általános tudományos szintre emeljék műveik kiadását, hanem a klasszikus örökség elmélyültebb tanulmányozását is szolgálták, és ezen írók világnézete különböző aspektusainak és alkotói pályájuknak a megismerését. A szovjet irodalomtörténet, felfegyverkezve a marxista—leninista módszerrel, alapvetően új álláspontból vizsgálja az irodalmi folyamatot a maga egészében és az egyes írók munkásságát is.

A források, kéziratok, dokumentumok összegyűjtése, a szövegeknek valóban tudományos módon való sajtó alá rendezése az irodalomtudomány olyan ágainak kifejlesztését eredményezték, mint a Tolsztoj-kutatás, Csehov-kutatás stb. A forradalom előtt ilyen jellegű munkát csak Puskinra vonatkozólag végeztek, de lényegesen kisebb mértékben.

Nézzük meg például, hogy áll a jubileumi évben a Tolsztoj-kutatás. Kiadták Lev Tolsztoj műveinek teljes gyűjteményét 90 kötetben (1928—1958). Ennek a kiadásnak a szerkesztői cikkei újat jelentenek nemcsak Tolsztoj tanulmányozásában, hanem a világirodalom-tudományban is. Kiadták és magyarázatokkal látták el Tolsztoj naplóit, mutatókat állítottak össze Tolsztoj életéről és munkásságáról. Egymásután jelennek meg Tolsztoj titkára, N. N. Guszev által összeállított adalékok Tolsztoj életrajzához. És mindennek betetőzéséül ebben az évben jelenik meg V. Sklovszkij Lev Tolsztoj-életrajzának 2.

kiadása (az 1. kiadás 1963-ban jelent meg). Lev Tolsztoj műveinek fentebb említett ún. akadémiai kiadása mellett műveinek 1953-ban 14 kötetes és 1965-ben 20 kötetes kiadása fejeződött be.

A marxista irodalomtudomány nagy győzelmét jelentette Dosztojevszkij munkásságának értékelése. Dosztojevszkij marxista tanulmányozása V. F. Pereverzev *Dosztojevszkij munkássága* (1912) c. könyvével kezdődött el. Behatóan tanulmányozták Dosztojevszkijt a 20-as években. Dosztojevszkij munkásságának tanulmányozása új lendületet kapott az 50-es évek közepén, amikor egymásután jelentek meg V. Sklovszkij, V. Kirpotin, V. Ermilov, Sz. Borscsevszkij, M. Gusz, G. Fridlender, Ja. Zundelovics, Ja. Golosovker könyvei, újra kiadták M. Bahtyin és A. Dolinyin munkáit, megjelent Dosztojevszkijnek L. Grosszmann által írt életrajza.¹

1956—58-ban jelent meg Dosztojevszkij műveinek gyűjteménye tíz kötetben, befejeződött leveleinek négykötetes kiadása.

Az orosz és szovjet irodalom történetéből fokozatosan tűnnek el a fehér foltok. Hosszú éveken keresztül ilyen fehér folt volt a XX. század kezdete. E korszak irodalomtörténetének kidolgozása különösen intenzíven folyik az utóbbi években. Ha 1935-ben A. Volkov kis könyve, *Az orosz imperializmus költészete* arra vállalkozott, hogy kimondja az „utolsó szót” Blok, Brjusov, Belij, Ahmatova és a század kezdetének sok más orosz költőjével kapcsolatban, most, a legutóbbi években nem egy olyan marxista tanulmány jelent meg, amely e korszak egyes íróinak munkásságával foglalkozik.²

Ezzel a témával foglalkozik V. Orlov professzor folyóiratunk e számában közölt cikke is: *Két korszak határán*.

A szovjet kultúra történetében igen népszerű vállalkozások egyike a Gorkij által több mint harminc évvel ezelőtt alapított *Költők könyvtára* c. sorozat. Ez a valóban könyvtárnyi sorozat (kis és nagy sorozatban) 400 kötetet foglal magában. A *Költők könyvtára* megnyitotta az olvasók számára az orosz klasszikus és a szovjet költészet gazdag tárházát. A névteleneket nem is számítva, ötszáz költő szerepel a *Költők könyvtára* köteteiben.

Minden kötet elején nagy bevezető tanulmány található, amely az adott témát szoros egységben tárgyalja: a személyes és közéleti életrajzot, az irodalomtörténeti és elméleti törvényszerűségeket. A *Költők könyvtára* c. kiadványsorozat teljesen tudományos alapokon áll; megkülönböztető helyet biztosít számára magas textológiai kultúrája és a könyv jól megtervezett apparátusa — a bevezető tanulmányok és a jegyzetek.

A sorozat története jelentős mértékben tükrözi a szovjet irodalomtudomány történetét, amennyiben éppen e sorozat köteteinek kiadásán végzett munka folyamán kerültek elő teljes nagyságukban bizonyos bonyolult textológiai problémák. Még nem is olyan régen a textológiai kérdéseket a tudósok szűk körben vitatták meg és inkább szóbeli vitákban. 1928 óta, amikor megjelent B. Tomasevszkij *Író és könyv* c. munkája, egészen az 50-es évek második

¹ В. Цирпотин: Достоевский и Белинский. М. 1960; В. Ермилов: Достоевский, М. 1956; С. Борщевский: Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М. 1956; В. Шкловский: За и против. М. 1957; М. Гус: Идеи и образы Достоевского. М. 1962; А. Долинин: Последние романы Достоевского. М. 1963; М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. 2 изд. М. 1963; Г. Фридендер: Историзм Достоевского. М.—Л. 1964.

² Н. Венгров: Путь Александра Блока. М. 1963; Б. Соловьев: Поэт и его подвиг, М.—Л., 1965; П. Громов: Александр Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966.

feléig a textológia problémáival foglalkozó művek nem voltak. Az utolsó nyolc évben egész sorozat komoly tanulmány jelent meg erről a témáról.³ Ezek egyike, a *Klasszikus irodalmi művek kiadása* (1963) című, kifejezetten a *Költők könyvtára* c. sorozattal kapcsolatos textológiai munkával foglalkozik. Ez a könyv nemcsak a textológusok számára érdekes. A szövegvariáns kiválasztása problémájának megoldása átvezet a szerzői (vagy anonim) szöveg elemzése szélesebb elvi kérdéseinek felvetéséig és általános érdeklődésre tarthat számot.

Nagy figyelmet fordítanak az irodalomtörténet problémáinak kidolgozására a Voproszi lityeraturi és a Russzkaja lityeratura c. folyóiratok. Igaz, hogy az irodalomtörténet csak egyike az irodalomtudomány ágainak, amely iránt érdeklődik a Voproszi lityeraturi, amelynek lapjain sok helyet szentelnek az irodalomelméletnek és az irodalmi kritikának. A Russzkaja lityeratura csak az irodalomtörténet kérdéseivel foglalkozik és ezzel kapcsolatosan az irodalmak összehasonlító-történeti tanulmányozásával. Mindkét folyóirat lapjain láttak napvilágot a legérdekesebb tanulmányok mind az orosz klasszikus és orosz szovjet irodalomtörténet, mind pedig a külföldi irodalmak problémáit tárgyaló cikkek és a Szovjetunió népeinek irodalmával foglalkozó tanulmányok is.

Az irodalomtörténet mai helyzetét a művek oly széles skálája jellemzi, amelyet nem ismertek a megelőző évtizedek. Az irodalomtörténettel foglalkozó művek kitűnnek alaposságukkal, fejlett módszertani felszerelésükkel. Természetesen ez nem vonatkozik általában minden műre, hanem olyan kiadványokra, mint a kétkötetes *Orosz regény története*, *Az orosz-szovjet regény története*, olyan tanulmányokra, mint B. Burszov *Az orosz irodalom nemzeti jellege*, V. Dnyeprov *A XX. század regényének fő vonásai*, B. Szucsikov *A realizmus történeti sorsa*, L. Tyimofejev *A szovjet irodalom. Módszer. Stílus. Költészet*, V. Sklovszkij *Művészi próza. Megfontolások és bírálatok*, M. Kuznyecov *A szovjet regény* c. műve.

A világirodalom jelenségeivel és problémáival foglalkozó munkák, amelyek marxista—leninista álláspontú összefoglalások, komoly eredményeket mutatnak fel. E területen a legérdekesebb tanulmányok között kell megemlíteni A. Anyiksztnak Shakespeareról, B. Reizovnak Walter Scottról, M. Bah-tyinnak Rabelaisról, A. Jelisztratovának az angol romantikáról, L. Pinszkijnek a reneszánsz korszak realizmusáról írt tanulmányát. Hasonlóan értékes L. Braginszkijnek a perzsa-tadzsik klasszikus korról készült műve, vagy N. Konradnak *Nyugat és kelet* c. munkája, amely nemcsak koncepciójában gazdag és instruktív irodalomtörténeti mű, hanem újszerű filozófiai, össztudományos jellegű hipotézis is.

³ «Вопросы текстологии», три тома. Изд. АН СССР, Москва, 1957, 1960, 1964; Основы текстологии, АН СССР, Москва, 1962; Д. Лихачев: Текстология, АН СССР, Москва, 1962; Д. Лихачев: Текстология, АН СССР, Москва, 1964.

A szocialista realizmus történelmi tanulmányozásáról

A történetiség a marxista—leninista irodalomtudomány legfontosabb vívmánya. Az irodalomtudomány a történetiség útján érte el legjelentősebb eredményeit, segítségével tárta fel a legbonyolultabb jelenségeket.

A szocialista realizmus tanulmányozásában a történetiség elvét távolról sem alkalmazták azonban olyan következetesen és mélyrehatóan, mint pl. a klasszikus realizmus vizsgálata terén, ami pedig fékezi az igazi tudományos kutatást.

Van néhány szovjet-országi irodalomtörténeti kézikönyvünk. Majdnem minden szovjet nemzetiségi irodalomnak is elkészült a kézikönyve. Megjelennek cikkgyűjtemények, amelyekben kifejezetten a szocialista realizmus problémáit tárgyalják. Nagyszámú monográfia jelenik meg, amely egyik vagy másik szovjet író teljes életművét, vagy életének egy bizonyos korszakát, vagy egy bizonyos művét tárgyalja. Mindezekben a munkákban érintik a szocialista realizmus egyes kérdéseit, de még nem készült el a szocialista realizmus teljes története. Mi gátolja megjelenését?

Az irodalomtörténetészek kevés figyelmet fordítanak a szocialista realizmusnak, mint külön kutatási területnek a történelmi tanulmányozására. A szocialista realizmus története szoros kapcsolatban áll a szovjet irodalom történetével, közöttük azonban dialektikus egység van, nem pedig metafizikus azonosság, kapcsolatuk bonyolultságát kevésbé veszi figyelembe a két szovjet irodalomtörténeti kézikönyv. Ezek bár műfajilag és konkrét értékelésükben különbözőek, módszertani tévedésük azonban közös: a szovjet irodalmat azonosítják a szocialista realizmussal. Az ilyenféle azonosítás arra vezet, hogy minden szovjet író működését egyenlő mértékben a szocialista realizmus-hoz kapcsolják, a szocialista realizmus sajátos problémái viszont általános irodalmi kérdésekben oldódnak fel.¹

Mindkét esetben a kutatók figyelmét éppen a szocialista realizmus s specifikuma kerüli el.

Differenciáltabban kell dolgoznunk olyan fogalmakkal is, mint a „szovjet korszak irodalma” és a „szovjet irodalom”. A szovjet korszak irodalma távolról sem azonos a szovjet irodalommal. Ugyanúgy nem azonos a szovjet irodalom és a szocialista realizmus fogalma sem. A szovjet irodalom története 1917 októberétől kezdődik, a szocialista realizmus története lényegesen korábban. A szovjet irodalom fogalma szélesebb a szocialista realizmusnál, alapvető módszerénél.

¹ A hasonló tárgyalás helytelenségére helyesen mutatott rá C. Петров: Проблемы реализма в художественной литературе (М. 1962, 263.)

Azt mondhatnánk, hogy a szovjet irodalom fogalma szorosabb kapcsolatban van a művészet eszmei-politikai lényegével, a szocialista realizmus viszont inkább esztétikai fogalom: nemcsak meghatározott tartalmat, hanem meghatározott formát is feltételez. Erre a körülményre helyesen mutatott rá a maga idejében A. Busmin.²

Milyen módszertani következtetések vonhatók le ebből? Mit ad mindez a konkrét irodalomtörténeti elemzésnek? Véleményünk szerint igen sokat.

Az orosz irodalomban a szocialista realizmusnak mint jelenségnek és ugyanakkor mint elvnek is (mert a realizmus tette lehetővé, hogy maga az elv a legteljesebben megjelenjék) egyik alapvető forrása az 1890-es évek és az 1900-as évek kezdeteinek szocialista, pontosabban proletár művészete volt.³

De amikor a szocialista realizmus mint „jelenség” is és mint „elv” is a megfelelő szinten kialakult, a szocialista realizmus és a szocialista művészet (Gorkij *Anyja* és az *Ellenségek*) majdnem azonosak lettek.

Az Októberi Forradalom utáni első években nagyon sajátos kép figyelhető meg: az új irodalmat mindenekelőtt realistaként tartják számon. 1918-ban a Proletarszkij Szbornyikban azt írták, hogy az új irodalom útja — a realizmus útja.⁴

„Az átformált realizmus az új szintetikus monumentális művészet formája”,⁵ olvassuk a Tvorcesztvo c. folyóirat 1920-as szerkesztőségi cikkében. Ezt az „új realizmus”-t a húszas évek elején igen sajátosan értelmezték, néhány kritikus (mint pl. A. Voronszkij, M. Levidov) a romantikának, a szimbolizmusnak, sőt még a futurizmusnak is a szoros értelemben vett realizmussal alkotott eléggé mechanikus keverékének tartotta. Ezt az egész esztétikai konglomerátumot nevezték realizmusnak. Ennek következtében az új művészet valóban realista minősége nem eléggé világosan mutatkozik meg: az új művészetet azonosították az új művészi módszerrel, mint jelisséggel és mint elvvel is, ami akadályozta azt, hogy akár egyik, akár másik eléggé határozottan jelentkezzen az irodalmi gyakorlatban.

A húszas évek közepén és különösen a vége felé a szocialista realizmus áttekinthetőbben és világosan jelentkezik az új irodalomban mint jelenség és mint elv is. Eközben bizonyos mértékű differenciáció megy végbe: az új irodalomnak már távolról sem minden képviselőjét nevezik realistának (pl. A. Veszolijt), művészetük művészi, esztétikai sajátosságából kiindulva, realizmuson nemcsak jelenséget, hanem elvet is értve.

A szocialista realizmusnak, mint módszernek a fogalma az 1930-as évek elején jelenik meg. Módszeren mindenekelőtt a valóság ábrázolásának sajátos felfogását értették, nem pedig ez elv megtestesítésének konkrét művészi módját, bár egyre világosabbá vált, hogy milyen szoros a kapcsolat a szocialista realizmus mint elv és mint jelenség között. S ez érthető is: a valóságnak forradalmi fejlődésében történő helyes, történelmileg konkrét ábrázolása legteljesebben és a legmélyebben, éppen a szoros értelemben vett realizmusban testesülhetett meg (A. Fagyeev *Tizenkilencen*, L. Leonov *Tolvaj*, M. Solohov *Új barázdát szánt az eke*, Csendes Don, A. Tolsztoj *Golgota* stb.).

² Русская литература, 1963, № 4, 23.

³ В. Келдыш: Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы, М., 1964. 75—114.

⁴ Пролетарский сборник, кн. I. М. 1918. 3.

⁵ Творчество, 1920. № 12, 27—28.

Azt mondhatjuk, hogy körülbelül a húszas évek végétől erősödik meg az új irodalomban a szocialista realizmusnak mint jelenségnek és mint elvnek is a hegemoniája. Ez az elv ugyanakkor művésziileg megtestesülhetett nemcsak kifejezetten realista formában. Az új művészi elv megvalósításának konkrét formáiban és módjaiban a kiválasztás szabadsága nem voluntarisztikusan határtalan volt, hanem azokat az elv belső lényege és sajátos természete határozta meg. A valóság forradalmi fejlődését távolról sem tudta bármiféle forma történelmileg konkrétan visszaadni.

*

O. V. Larmin *A művészi módszer és a stílus* c. könyvében helyesen jegyzi meg, hogy „a szocialista realizmus konkrét történelmi realista módszer, amelyben sajátos, specifikus módon nyilvánul meg a realista típusú művészetnek, vagy a művészet fejlődésében létrejött realista iránynak néhány közös vonása.”⁶ E helyes állítást azonban még mind ez ideig nem eléggé világították meg a szocialista realizmus elméletében. A mostani munkákban éppen a szocialista realizmus sajátos realista minőségét nem tanulmányozzák eléggé, s ha beszélnek is róla, főként határozatlan és elvont formában ejtenek róla szót.

Eléggé furcsa jelenség figyelhető meg: amikor a kritikai realizmusról beszélnek, alapvetően annak realista természetét kívánják feltárni. Senkinek sem jut eszébe, hogy azt az állítást megkockáztassa: a kritikai realizmusban a fantasztikumnak, a grotesknek, a szimbólumnak van a legfőbb jelentősége. Amikor viszont a szocialista realizmus kerül szóba, néhány kutató figyelme a realizmus iránt megmagyarázhatatlanul meggyengül. Ha a szocialista realizmust vizsgálják, túl sokat beszélnek a fantasztikumról, a szimbolikáról, romantikáról stb., s túl kevésszer szólnak igazi realista tulajdonságáról. Mintha a szocialista realizmus meghatározás csodálatos módon megszüntetné az új művészet sajátos realizmusának kérdését, s első helyre benne a fantasztikumot, a grotesket, a szimbólumot stb. helyezné.

Egyes szerzők (pl. O. Larmin) abban látják a szocialista realizmus fejlődését, hogy a fantasztikum határai benne kiszélesednek,⁷ abban, hogy a fantasztikum mintegy összeszorítja benne a realizmust.

Sőt, Sz. Lominadze határozottan szembeállítja a szocialista realizmusban a fantasztikumot a realizmussal, s minden szimpátiáját és esztétikai becslését a fantasztikum kapja. A realizmust a szocialista realizmusban egyáltalán nem tartja kötelezőnek és alapvetőnek. Legjobb esetben is a realizmus és a fantasztikum úgy fest Sz. Lominadzénél, mint két egymással haragban levő szomszéd, akik kénytelenek a szocialista realizmus közös fedele alatt élni.

Valójában a szocialista realizmusban mindenekelőtt a realizmus és nem a fantasztikum kiszélesedése és elmélyülése megy végbe. A realizmus átjárja, magáévá teszi a romantikát, a szimbólumot és a fantasztikumot is, nem pedig együttél a fantasztikummal mint olyannal. Mindazonáltal a fantasztikum a szocialista realizmusban nem redukálható a szó szoros értelmében vett és közvetlen realista fantasztikumra, ha a szocialista realizmust mint a szocialista művészet vezető elvét tekintjük, s nem pedig csak konkrét művészi megtestesülését. Ezen kívül a fantasztikum határainak „kiszélesedése” a szocialista realizmusban (a módszerben és a jelenségben is), ha ilyen folyamat

⁶ О. В. Лармин: Художественный метод и стиль, 195.

⁷ ib., 195.

valóban létezik is, egyáltalán nem jelenti a realizmus határainak abszolút szétrombolását, elmosását. Ez a fantasztikum változatlanul szembenáll a modernista fantasztikummal.

Napjainkban reálissá válik objektíve és szubjektíve is az, ami régebben legalább is fantasztikus volt tartalmában és formájában is. Történetileg változnak képzeink a realisról és a fantasztikusról az életben és a művészetben is. De ugyanúgy, mint régen, a fantasztikum jellegét a szocialista realizmusban a társadalmi konkrétság és a társadalmi tartalmasság kritériuma határozza meg. Ez a kritérium eléggé széles és hajlékony ahhoz, hogy különböző művészi megoldások helyet találjanak benne, viszont eléggé szigorú és igényes ahhoz, hogy a modernista fantasztikumot ne bocsássa be az új művészetbe.

Közhellyé vált az az állítás, hogy a szocialista realizmus különböző stílusirányzatokat foglal magában. Ezt a kifejezést nem tartjuk eléggé pontosnak. Inkább arról van szó, hogy maga a realizmus lehet a szocialista realizmusban különböző minőségű. Az a tény, hogy magában a realizmusban is különböző esztétikai minőségű jelenségek léteznek, láthatóan oda vezet, hogy a szocialista realizmusban is külön tendenciák vannak, mint a szoros értelemben vett realizmusban, amelyek még kutatójukra várnak. Annál is inkább, mert ilyen kutatásra már van módszertani precedens: viszonylag nem régen (1963) jelent meg U. Foht könyve, *Az orosz realizmus útjai*,⁸ amelyben a szerző érdekesen elemzi az orosz klasszikus realizmus különböző típusait.

Magától értetődik: annak is van értelme, hogy a szocialista realizmusban is megpróbáljuk a realizmus különböző típusait megállapítani.

A szocialista realizmus történelmi tanulmányozása feltételezi történelmi változékonyságának megvilágítását és bizonyítását.

A szocialista realizmus különböző műveinek elemzése közben gyakran találkozunk olyan állítással, hogy mindaz, ami bennük hasonló, közös, az a módszernek tulajdonítható, s mindaz, ami bennük sajátos, specifikus, a szerző személyiségéből, utánozhatatlan egyéniségéből ered. A valóságban a szocialista realista művek nemcsak abban különböznek egymástól, hogy különböző szerzők írták őket, hanem abban is, hogy a szocialista realizmus történetének különböző korszakaihoz tartoznak, s a szocialista realizmus történelmileg változik és fejlődik s eközben megőriz bizonyos állandóságot és egységet. Kétségtelenül az *Anyá*, a *Csendes Don*, a *Csapajev* és az *Ifjú Gárda* szocialista realizmusa nemcsak azért sajátos, mert e műveket különböző szerzők írták, hanem azért is, mert a szocialista realizmus történetében különböző korszakokhoz tartoznak. Ezzel kapcsolatban törvényszerűen vetődik fel a kérdés, milyen kölcsönös kapcsolatban vannak a szocialista realizmuson belül az egyedi szerzői jelleg és a módszer általános ismérvei, s a szocialista realizmus tanulmányozására ebből milyen fontos módszertani következtetéseket vonhatunk le?

L. Tyimofejev úgy véli, hogy „a művészi módszer fogalma önmagában is az író, vagy egy sereg író alkotó sajátosságainak megismételhetőségéből következik a valósághoz való viszonyukban, függetlenül attól, hogy tudatosítják-e vagy elméletileg kifejtik-e ezeket az elveket maguk is.”⁹

Ily módon Tyimofejev gyakorlatilag a művészi módszer fogalmát egy vagy néhány író alkotó módszerére vezeti vissza.

⁸ Фохт, У.: Пути русского реализма, М. 1963.

⁹ Л. Тимофеев: Введение. В кн.: История русской советской литературы. Т. I. Изд. АН СССР, М., 1958, 94.

Sokkal több kutató lép fel a módszernek valamilyen egyéni írói eljárásra való visszavezetése, abszolutizálása ellen.¹⁰

Az első esetben az a veszély áll fenn, hogy a módszer közös vonásait és törvényszerűségeit feloldjuk az egyéni alkotó sajátosságokban, tehát a relativizmus veszélye, a második esetben, az egyéni eljárás kizárásával a módszertől magát a módszert lehet saját vázára zsugorítani, sematizálni.

A szocialista realizmus története irodalmi folyamat története, de a szocialista realizmus alkotó egyéniségeinek története is. E jelenségek kölcsönös kapcsolatban állnak egymással, de nem azonosak. Az irodalomtörténeti folyamat nem személyiségek összege, de nem is személytelen irodalomtörténet. Az alkotó személyiségek magukon viselik a folyamat hatását, de ugyanakkor nem meritik ki.

Tehát kell olyan monográfiákat írni, amelyek a szocialista realizmus történetét, különböző korszakait tanulmányozzák, de kell a szocialista realizmus egyes képviselőiről is írni. Egyenlőre a különböző írókról szóló monografikus vázlatokban a szocialista realizmusra nagyon kevés teret és figyelmet fordítanak, nem tanulmányozzák az író egyéni hozzájárulását a közös módszerhez.

*

Mint ismeretes, magának a tárgynak a jellege sokban meghatározza kutatásának módszerét és módszertanát. Így van ez a szocialista realizmussal is. Amennyiben természeténél fogva a szocialista realizmus rendkívül sokoldalú fogalom, kutatásának is igen sokoldalúnak kell lennie. Sz. Petrov helyes megjegyzése szerint a történetiség elve az egyik legfontosabb a szocialista realizmusban.¹¹

Aligha lehetne ma olyan munkát találni a szocialista realizmusról, amelyben ne lenne szó arról, hogy a szocialista realizmus a leggazdagabb lehetőségeket tartogatja a legkülönbözőbb alkotói egyéniségek, írói hajlamok, művészi elhatározások stb. számára. Alapjában véve ez a megállapítás helyes, de ugyanakkor egy kissé egyoldalú is. Amikor a szocialista realizmus perspektíváit, jövőjét hangsúlyozzuk, nem szabad elfeledkeznünk arról sem, amit már elért a szocialista realizmus, nemcsak a lehetőségeiről, hanem a valóságáról is beszélnünk kell, arról, hogy ezek a lehetőségek már hogyan realizálódtak. Mindezt éppen a történetiség elve teszi lehetővé, amely teljes egészében alkalmazható a szocialista realizmus tanulmányozására.

Egyre gyakrabban hallatszanak olyan hangok, hogy a szocialista realizmus irodalmának története rendkívül ellentmondásos és bonyolult, hogy ez egyáltalán nem sikersorozat és dicsőséges győzelmek története, hanem vannak benne akadályok, baklövések, meghátrálások is. Ez az alapjában helyes megállapítás azonban deklarációnak tűnhet, amíg nem kezdjük el a szocialista realizmusnak mint bonyolult és dialektikusan ellentmondásos jelenségnek a tanulmányozását. Csak akkor válnak világossá, érthetővé, megmagyarázhatóvá a szocialista realizmus igazi sikerei és tanulságos tévedései, válik láthatóvá mozgása, fejlődése, fő feladatunk pedig e folyamat fejlődése okainak és forrásainak vizsgálata.

¹⁰ С. Петров: Проблемы реализма в художественной литературе, М., 1962, 264; В. Иванов: Социалистический реализм, Знамя, 1963, № 1, 200; А. Бушмин: Социалистический реализм, Русская литература, 1963, № 4, 10.

¹¹ Петров: *ibid.* 291.

A szovjet korszak irodalmában (ha csak bizonyos határok között is) történelmileg változnak az emberről, értékeiről, legfontosabb tulajdonságairól, a konfliktus természetéről alkotott elképzelések. Történelmileg változnak az emberek kapcsolatai, az egymással, a környezettel, a körülményekkel való érintkezés konkrét formái, a gondolatok és az érzések kifejezésének formái és módjai, a lélektani ábrázolás minősége és megnyilvánulása. Változnak az olvasó igényei, tapasztalatai. Változik maga az élet is, s annak művészi el-sajátítása. Így a szocialista realizmus fejlődésének fő forrása: a valóság meg-változása, az irodalom feladatainak változása, az irodalom művészi aspektusá-nak, az olvasónak a megváltozása stb. Ez a rendkívül bonyolult folyamat természetesen magában foglalja a szocialista realizmus (nyílt és titkos) ellen-ségeivel folytatott eszmei és esztétikai harcot.

Az egyik igen lényeges és sajátos, a szocialista realizmus történetének bonyolultságát és ellentmondásosságát meghatározó vonás az egyes műnemek, műfajok, művészeti ágak történelmileg egyenlőtlen fejlődése. Ismeretes, hogy a szocialista realizmus először világosan Gorkij prózájában (*Anyá*, 1907) és drámáiban (*Ellenségek*, 1905) jelentkezett. Ugyanakkor, mint A. Metcsenko írja, a szocialista realizmus, de még a „realizmus sem győzedelmeskedett ezekben az években a költészetben. Sem Blok, sem Brjusov, akik pedig ki-fejezték a realizmus iránti szimpátiájukat, nem lettek realisták. Kortársaik számára továbbra is a legkiválóbb szimbolista költők maradtak. Sok proletár költő is őket utánozta. Gyemjan Bednij tehetsége csak éppenhogy megmu-tatkozott.”¹²

Az irodalmi szocialista realizmus igazi felvirágzása és tartós megerő-södése pedig szükségessé tette, hogy az új próza, az új költészet és az új dráma kölcsönösen hasson egymásra, szükséges volt, hogy e minőségileg új módszer minden irodalmi műnemben megjelenjék.

A szocialista realizmus igazán csak akkor győzhetett az irodalomban, amikor támaszt talált magának, és eléggé világosan megjelent minden alapvető műnemben, azaz körülbelül a húszas évek közepe felé; ekkorra már megjelent Majakovszkij Lenin-poémája, Furmanov *Csapajevje*, Szerafimovics *Vasáradata*, Bill-Belocerkovszkij *Ostroma* és Trenyov *Ljubov Jarovájája*, azaz az irodalom-ban létrejött az új művészet teljes frontja. Ugyanakkor az egyes műfajok fejlődésének bizonyos egyenlőtlensége a későbbi korszakokban is megmarad a szocialista realizmusban, egy műfajon belül folyik a különböző tendenciák harca stb.

A különböző irodalmi műfajokban egyenlőtlenül, sajátos módon jelent-kezett a szocialista realizmus. Természetesen a nagy prózai műfajok (elsősor-ban a regény) erősebben és világosabban, teljesebben és határozottabban testesítik meg a szocialista realizmus nembeli vonásait és ismérveit, mint pl. a költészet és elsősorban a líra. A szovjet költészetben (különösen fejlődésének első szakaszában) nagyon nehéz szétválasztani a szocialista realizmust a szocialista művészettől, nagyon nehéz világos határvonalat húzni közöttük, ezzel a nehézséggel találkozunk például akkor, amikor azt a kérdést akarjuk eldönteni, mikor lett Majakovszkij szocialista realista. Sokan úgy vélik, hogy Majakovszkij első szocialista realista műve az *Induló balra* (1918). De egyelőre ezt a kérdést még nem döntötték el véglegesen.

¹² A. Метченко: Маяковский. Очерк творчества, М., 1964. 15.

Szükséges tehát a szocialista realizmus irodalmának szintetikus története is, amely szervesen magában foglalná a különböző műfajok történetét, de szükséges a szocialista realizmus egyes irodalmi műfajainak a története is. Egyelőre a kutatók elsősorban a szocialista realizmus prózájával foglalkoznak, s a próza törvényszerűségeit gyakran átviszik az egész irodalomra. Ez nem egészen helyes, hiszen a különböző műnemekben és műfajokban sajátos módon él, sajátos módon jött létre és nyilvánul meg a szocialista realizmus.

A szocialista realizmus elv is és objektív eredmény is. Az elvet és az eredményt is történelmileg kell vizsgálni. Amikor arról beszélünk, hogy egy műalkotás megfelel, vagy nem felel meg a szocialista realizmus elveinek, figyelembe kell vennünk, hogy maguk ezek az elvek is állandóak, s ugyanakkor történetileg változóak, amikor pedig az eredményről beszélünk, azt feltétlenül viszonyítanunk kell, nemcsak a szocialista művészet általános céljaihoz, hanem azokhoz a meghatározott történelmi körülményekhez, feltételekhez, feladatokhoz is, amelyek a szocialista realizmus előtt állnak, fejlődésének minden szakaszában. Ezért előfordul, hogy egy olyan művet, amely a régebbi körülmények között szinte a szocialista realizmus klasszikus példája volt, a megváltozott körülmények között bizonyos fokig másképp értelmeznek. Így például 1918-ban Majakovszkij *Induló balra* című verse a szocialista realizmus igazi mintaképe volt, de természetesen a húszas években nem tudott tökéletesen megfelelni a szocialista realizmus előtt álló új eszmei, művészi feladatoknak, bár ebben a versben sajátosan megnyilvánultak az új módszer nembeli vonásai, s megfelelt a szocialista művészet általános céljainak.

Természetesen sok munka szerzője figyelmet szentel a szocialista realizmus történelmi tanulmányozásának, az új módszer történelmi kutatásának. I. Anyiszimov pl. helyesen írta, hogy a szocialista realizmus egyik legfontosabb elvi problémája a történelmi felfogás.¹³

A szerző azonban mindenekeelőtt „az új művészi módszer, a szocialista realizmus megjelenésének történelmi törvényszerűségére” gondolt.¹⁴

A történetiség elve azonban nemcsak a módszer megjelenésének törvényszerűségét tárja fel, hanem feltételezi e módszer fejlődésének tanulmányozását, történeti mozgásának, különböző korszakainak elemzését. Egyelőre nálunk többé-kevésbé részletesen és alaposan beszélnek a szocialista realizmus keletkezéséről, de később úgy tekintik, mint történelmileg nem változó jelenséget.¹⁵ Csak mai korszakát emelik ki külön.

A szocialista realizmus megszületett, kialakult. No és később? Ezzel talán a fejlődése meg is szűnt? A szocialista realizmus története szüntelenül mozgó történelem. Ebben van ereje, ebben rejlik sajátossága: örökké élő jelenség. Vezérlő elvei állandóak, egyszersmind változóak. Úgy véljük, hogy bármennyire is vitathatatlanul fontos egy irodalmi jelenség létrejöttének és kialakulásának pillanata, további fejlődésének folyamata jelentősebb. Az első szakaszban gyakran nehéz megállapítani objektív igazi lényegüket. A legfontosabb a jelenség életrevalósága, képessége a további fokozatos fejlődésre és tökéletesedésre. A fejlődés e hosszú folyamatában tárul fel a jelenség

¹³ И. Анисимов: Социалистический реализм и современная литература; In.: В борьбе за социалистический реализм, М., 1959. 94.

¹⁴ *ibid.*: 94—95.

¹⁵ В. Шербина: Социалистический реализм как творческий метод, In.: Творческий метод, М., 1960. 238—281.

igazi — pozitív vagy negatív, haladó vagy reakciós — lényege. A szocialista realizmus keletkezéséről írni és beszélni szükséges és fontos. De itt az ideje annak is, hogy megkezdjük a szocialista realizmus történetének komoly tanulmányozását fejlődésének minden szakaszán.

A szocialista realizmus irodalmának fejlődésében Sz. Petrov megjelöl „három korszakot, amelyek megfelelnek a szocialista forradalom fejlődése három világtörténelmi korszakának, a dolgozó tömegeknek a kommunizmus győzelméért vívott harcában”.¹⁶

Első korszak: Gorkij *Anyja* c. regényétől Fagyjev *Tizenkilencen*jéig. Második korszak Gladkov *Cementjétől* Solohov és A. Tolsztoj eposzaiig. Harmadik korszak: a háború utáni évektől a párt XX. kongresszusáig. A XX. kongresszus után pártunk és irodalmunk a kommunizmus építésének kifejlett szakaszába lépett.¹⁷

Sz. Petrov arra vonatkozó kísérlete, hogy a szocialista realizmus történetét korszakolja, figyelmet érdemel. Úgy véljük azonban, hogy a javasolt korszakolást csak nagyon feltételelesen nevezhetjük a szocialista realizmus történelmi korszakolásának. Túlságosan általános az alapjául szolgáló elv, és az egyes korszakok időrendje. Gyakorlatilag azonosul benne a szovjet irodalom története a szocialista realizmus történetével. A szocialista realizmus specifikumát eléggé kevésbé veszi figyelembe korszakolásában, így ez jelentős mértékben egyoldalúvá válik, minthogy elsősorban az irodalom általános feladatainak változását veszi figyelembe, nem pedig a szocialista realizmus, és poétikája művészi minőségének történelmi változását.

Sz. Petrov alapján véve helyesen hangsúlyozza a szocialista realizmus történetének az új társadalom történetétől való függését, valóban, a szocialista realizmus természetéből kifolyólag szorosabb kapcsolatban áll a társadalom történetével, mint pl. a kritikai realizmus, bár egészében története szintén nem azonos a társadalom történetével. A korszakolás szerzője viszont nem veszi eléggé figyelembe, hogy a szocialista realizmus szorosabb és közvetlen társadalmi-történelmi meghatározottsága többek között abban is megnyilvánul, hogy az egyes, viszonylag rövid korszakok fejlődésében a szó szoros értelmében elválaszthatatlanok bizonyos társadalmi-politikai eseményektől és jelenségektől. Ezért szükséges (még egy rövid fejtegetésben is) a szocialista realizmus történetének differenciáltabb korszakolása, mint Sz. Petrov tanulmányában. Így pl. természetesen külön periódusként kell feltüntetni a Nagy Honvédő Háború korszakát, amely nagy szerepet játszott éppen a szocialista realizmus módszerének fejlődésében. Szintén külön kell feltüntetni a húszas évek kezdetétől a harmincas évek közepéig tartó korszakot. Hiszen éppen ezekben az években megy végbe a szocialista realizmusnak, mint az egész új művészet alapvető módszerének végleges megerősödése minden műnemben és műfajban.

Sajnos az Sz. Petrov ajánlotta korszakolásban gyakorlatilag egyvonalba kerülnek, egybeolvadnak olyan korszakok, amelyek a valóságban egyáltalán nem azonos értékűek irodalomtörténeti szempontból. Így pl. a szocialista realizmus kialakulása Gorkij műveiben és a húszas évek egyetlen korszakban szerepelnek. Ezzel a szovjet korszak elvi fontosságát a szocialista realizmus történetében bizonyos fokig lebecsüli.

¹⁶ Петров: 230.

¹⁷ ib.: 230—235.

Természetesen A. Taraszenkovnak nem volt igaza, amikor azt állította, hogy Gorkij *Ellenségek* c. műve és az *Anyá* csak a szocialista realizmus alapja és nem több.¹⁸

Mégis, alapján helyesen vette észre, hogy a forradalom utáni korszaknak sajátos szerepe van a szocialista realizmus történetében. Sok mai tanulmányban viszont a szocialista realizmus forrásainak, gyökereinek feltárása, annak a véleménynek a megcáfolása, hogy a forradalom, pontosabban a szocializmus győzelme előtt a szocialista realizmusnak csak egyes elemei léteznek, objektíve odavezet, hogy lecsökkentik és lebecsülik a szovjet korszak, a szocialista valóság szerepét a szocialista realizmus kialakulásában és megerősödésében. Természetesen helytelen lenne az az állítás, hogy a szocialista realizmus csak a szocialista valóság alapján jöhetett létre. Ismeretes, hogy már a szocialista valóság kialakulása előtt jelentkezett. De a szocialista valóság, a hazánkban győzedelmeskedő szocializmus valósága valóban óriási szerepet játszott a szocialista realizmus fejlődésében mind az orosz, mind a nyugati irodalomban.

A szocialista forradalom hazánkban az új módszernek, a legtartósabb életteli, valóban reális alapot adta meg. Ez döntő jelentőséggel bírt az új módszer fejlődése szempontjából Oroszországban is és más országokban is.

Ismeretes, hogy a szocialista ideológia, mint a munkásosztály ideológiája a szocialista valóságon kívül is létrejöhet. De a valóság megjelenésével a szocialista ideológia alapjai mérhetetlenül megerősödtek és megszilárdultak. A szocialista realizmus Oroszországban és Nyugaton is elvben a szocialista forradalom győzelme előtt is létezett. De Oroszország sajátossága abban áll, hogy ott olyan talajon nőtt ki, amely később (a szocialista forradalom után) szocialista realitássá vált. Ez elősegítette az új módszer végleges megerősödését és győzelmét, és rányomta bélyegét egész oroszországi történetére. Nyugaton, mint ismeretes a XX. század elején nem volt szocialista forradalom, de az Oroszországban létrejött szocialista valóság objektíve igazán mély realista alapra helyezte a nyugati szocialista realizmust is, megmutatta, hogy a szocialista ideálok teljesen reálisak és megvalósíthatók, világosan kijelölte az egész mai társadalom fejlődésének szocialista perspektíváját. Az oroszországi szocialista forradalom után a nyugati szocialista realizmus nagy minőségi változásokon ment át. Éppen a forradalom eredményeként vált valóban realizmussá, szerzett tartós támaszt a reális életben, éppen az oroszországi szocialista forradalom után vált önálló művészi jelenséggé.

Ma a szocialista realizmus létezik a kapitalista országokban is, és olyan országokban is, amelyek viszonylag nemrég léptek a szocializmus útjára. Érdekes lenne nyomon követni alapvető sajátosságát a szocializmus országainak irodalmában, s ezt összevetni az olyan országok irodalmában jelentkező szocialista realizmussal, ahol még eddig nem volt szocialista forradalom, de van szocialista realizmus. A következtetések nagyon érdekesek lehetnek. Szintén érdekes lenne nyomon követni a szocialista realizmus történetét a mai szocialista országokban még a szocialista forradalom előtt, figyelembe véve, hogy később a szocialista valóság bennük igazi valósággá vált. Valószínűleg ez is érdekes következtetésekre és megfigyelésekre vezet majd.

Magától értetődik, hogy a szocialista realizmus következetes és szigorú történelmi tanulmányozása egyáltalán nem öncél. Majakovszkijról írt új

¹⁸ Ан. Тарасенков: Идеи и образы советской литературы М. 1949. стр. 23—25.

könyvében A. Metcsenko joggal bírálja azokat, akik szerint a szocialista realizmus „elsősorban az eszmék területén újító”.¹⁹

A történetiség elvének legfőbb célja éppen az, hogy feltárjuk és szemléletesen bemutassuk a szocialista realizmus eszmei-művészi sajátosságát, tartalmának és formájának specifikumát, hogy feltárjuk az új módszer poétikájának újító lényegét teljes bonyolultságában.

A. Mjasznyikov joggal hányta az Irodalomelmélet I. kötete szerzőinek szemére: „Talán fel lehetne tételezni azt, hogy a szocialista realizmus módszere nem ment bizonyos fejlődésen keresztül, hogy nem változott benne a művészi kép struktúrája?”²⁰

„Irodalomtörténetünk még egyelőre kevésbé dolgoz ki olyan kérdéseket, mint a szocialista realista módszer fejlődésének korszakai, minden egyes korszakban a képek strukturális változásainak sajátosságai, a módszer és a stílus kapcsolata és kölcsönhatása, s hatásuk a művészi struktúra változására, Gorkij módszerének és művészi stílusának a különbsége.”²¹

Az idézett megjegyzésekkel feltétlenül egyet kell értenünk. De hangsúlyoznunk kell azt is, hogy a tudomány vázolt helyzetének egyik oka az, hogy nem eléggé konkrétan és szélesen dolgozták ki, s nem eléggé bátran és határozottan alkalmazzák a történetiség elvét az új művészi módszer kutatásában.

A szocialista realizmusban nincs abszolút változatlan formai-esztétikai ismérv. A szocialista realizmus fejlődésének folyamatában fejlődik tartalma és formája is, fejlődik poétikája. Egyes korszakokban egyes formák, más korszakokban más formák lépnek előtérbe. Másrészt, mást jelent a szocialista realizmus megjelenése a prózában, ismét mást a költészetben, mást a regényben, az elbeszélő költeményben, mást az elbeszélésben, a lírai költeményben. Ezek a viszonylag gyakori eltérések az új módszer művészi megvalósításában hatnak a módszer egészének specifikumára is. Mint mondtuk, figyelembe kell venni a szocialista realizmus keletkezésének és fejlődésének bizonyos történelmi egyenlőtlenségét az új irodalom különböző ágaiiban, műnemeiben és műfajaiban. A legfontosabb az, hogy a szocialista realizmus tanulmányozásának haladéktalanul történelmivé kell válnia. A szocialista realizmus történelmi poétikájára van éppen szükségünk. Hiszen maga ez a poétika is történelmileg változott és fejlődött. Csak a történelmi tanulmányozása teszi lehetővé, hogy feltárjuk e poétika minden gazdagságát, sokoldalúságát, szüntelen mozgását és gazdagodását az irodalmi folyamatban.

A szocialista realizmus poétikájának tanulmányozása magában foglalja az új irodalom tanulmányozását műfajok szerint is (regény, elbeszélés, elbeszélő költemény stb.), műnemek szerint is. (Költészet, próza, dráma stb). „... Az irodalom kutatását a legkülönbözőbb aspektusokból kell folytatnunk: műfajok szerint, bizonyos történelmi szakaszok szerint, a művészet más ágaival kapcsolatban, ami a szocialista realizmus esztétikájával kapcsolatos sok probléma megoldását elősegíti.”²²

Sajnos azonban az irodalmi folyamat sokoldalú kutatása egyelőre még csak jámbor óhaj. Arra is megvan az alap, hogy panaszkodjunk: „a szocialista valóság megszülte új művészet, e valóságot igenlő művészet

¹⁹ Метченко: 4.

²⁰ Вопросы литературы, 1963. № 9. 48.

²¹ ib.: 53.

²² Вопросы литературы, 1963. № 4. 60.

elmélete szinte teljesen kidolgozatlan, nem vizsgálják a konfliktus, a jellem, a mese új természetét.”²³ De ezen a téren sem történt komoly változás.

A művészi struktúra elemeinek (pl. a mese) tanulmányozását természetesen ma másként kell folytatni, mint az 1950-es évek elején, amikor a szocialista realista irodalomban például a mese minőségi sajátosságát szűkösen és normatívan értelmezték. (Pl. úgy vélekedtek, hogy a szocialista realizmusban a mese kötelezően „prospektív jellegű” stb.) A szocialista realizmus általános művészi specifikumának meghatározására számára természetesen az olyan kategória, mint például a mese, túlságosan változó, túlságosan konkrét-individuális jellegű. Elsősorban a szocialista realizmus poétikájának szélesebb, állandóbb elemeinek elemzése szükséges (műfajok, ágazatok stb.), amelybe szervesen kapcsolódnék be a mese tárgyalása. Természetesen lehet beszélni a meséről is, specifikumáról a szocialista realizmus irodalmában, de nem annyira külső sajátosságait, egyetemes irányát elemezve, hanem belső sajátosságait tanulmányozva.

A szocialista realizmus bonyolult szintetikus jelenség. A róla alkotott képünk alapulhat az irodalom egészén, egy bizonyos korszak irodalmán, de nem egy művön. Az egyes mű nem feltétlenül tartalmazza a szocialista realizmus minden ismervét, azokat különböző mértékben és fokon testesíti meg. Ezt a körülményt szintén figyelembe kell vennünk, történetileg meg kell vizsgálnunk, ha a szocialista realizmus irodalmát tanulmányozzuk.

A szocialista realizmus eszmei-művészi ismérveinek teljességét megvilágítani, feltárni igazi újítását és specifikumát — rendkívül bonyolult és nehéz feladat. Vitathatatlan viszont az, hogy a szocialista realizmus kérdéseinek sikeres és gyümölcsöző tanulmányozásához elsősorban történetiség és még egyszer történetiség szükséges.

(A. Иезуитов: Об историческом изучении социалистического реализма.
Русская литература 1965. 2. 215—30.)

(Fordította: Fodor István.)

²³ Вопросы литературы, 1963. № 9. 243.

Két korszak határán

(A XX. századeleji orosz költészet történetéből)

1932-ben Makszim Gorkij az általa alapított *Biblioteka Poeta* sorozat programadó cikkében ez elé az egyedülálló sorozat elé — többek között — a következő feladatot is állította: „meg kell világítania, mi okozta a vers formai újjászületését a XIX. század legvégén és a XX. század elején, a költészet és a valóság éles szembekerülését 1905—6-ig, s a költészet fejlődésének egész későbbi vonalát.”

Azóta majdnem 35 év telt el, s a Gorkij által felvetett kérdést még ma sem oldottuk meg. Még mindig nem ismerjük eléggé századunk első negyedének orosz költészetét. Az irodalomtörténeti monográfiákban és tankönyvekben a költészet képe nagyon szegényes és sematikus. Ebben vitathatatlanul szerepe volt az irodalomtörténetünkben és kritikánkban sokáig uralkodó dogmatikus „szelektív módszer”-nek, amely az irodalom (és különösen a közelmúlt irodalma) tanulmányozásában elterjedt. Ennek eredményeképpen végletesen leszűkítették a vizsgált írók körét. A XX. század elejével kapcsolatban például elég gyakran beszéltek arról a harcról, amelyet Gorkij és Majakovszkij folytatott a realizmussal ellenséges irányzatokkal, de azokat az írókat, akikkel hadakoztak, eltávolították a színről, mintha egyáltalán nem is léteztek volna.

A harc határozottan, kérlelhetetlenül és következetesen folyik tovább a mostani modernizmussal, a művészetnek, lényegének, feladatainak és céljainak velünk ellentétes felfogásával. Ebből azonban egyáltalán nem következik, hogy egyszerűen kitörölhetünk irodalomtörténetünkéből egy egész sereg rendkívül tehetséges költőt, akik a maguk — tőlünk oly távol eső — korában az akkori dekadencia kultúrájával kapcsolatban álltak. Nem hallgathatjuk el és nem is kenjük el azt, amivel nem békélünk meg ma — mint ahogy nem békélünk meg tegnap és nem békélünk meg soha —, de végre tisztán kell látnunk abban a rendkívül összekuszálódott, bonyolult és ellentmondásos jelenségben, ami a XX. század elejének orosz költészete.

Állapodjunk meg mindenekelőtt a kronológiai határookban. A költészet fejlődése megállás nélküli folyamat, korszakait nem lehet mereven megvonni. Gyakorlatilag körülbelül arról a korszakról van szó, amely 1895-ben kezdődött, amikor az orosz dekadensek első kiáltványai és verskötetei megjelentek, s századunk húszas éveivel zárul, amikor a forradalom előtti korszak alaphangját megadó költői iskolák és irányzatok végérvényesen eltűntek a színről, s egyes nagy költők, akik ez iskolákban kezdték pályafutásukat, beleolvadtak, mindegyik a maga hagyományaival, útkereséseivel és felfedezéseivel, veszteségeivel és nyereségeivel együtt a szovjet költészet közös folyamába.

E huszonöt éven belül négy szűkebb korszakot jelölhetünk meg, mind-egyiknek megvan a maga színezete. E korszakok a következők: 1. az 1895 és

1902 közötti évek a dekadens és szimbolista költészet születésének és első hajtásainak kora; 2. az 1903–1909 közti évek, a szimbolizmus megerősödésének kora, amelyet elsősorban a „vallásos hév” jellemez; 3. az 1910 és 1916 közötti korszak, amikor a csődbejutott és széthullott szimbolizmust új dekadens áramlatok, az akmeizmus és a futurizmus váltják fel; végül 4. az Októberi Forradalom utáni első évek, amikor még mindezek az irányzatok életjelt adnak magukról.

Itt nincs terünk (de nem is szükséges), hogy még csak futólag is nyomon kövessük a számos, s régóta nyomtalanul eltűnt „iskola” és „csoport” sorsát, amelyeket a pillanat szült, de villámgyorsan szét is szóródtak, a XX. század elejének dekadens művészi kultúrája magábaszippantotta őket. Nekünk csak arra kell összpontosítani figyelmünket, ami a legközvetlenebb módon bizonyítja az orosz költészet egyenlőtlen, megtört fejlődési vonalát a nagy történelmi sorsfordulót, Lenin szavaival: két világtörténelmi korszak, a burzsoázia és a szocializmus korának általános váltása idején.

Gorkij, a *Klim Szamgin* tervezése közben művészi feladatát abban látta, hogy a „század végének pokoli zűrzavarát, s a XX. század elejének viharait” ábrázolja. E két szó: zűrzavar és viharok a legpontosabban visszaadja a korszak jellegét.

A kor bonyolult volt, átmeneti, válságoktól terhes, az európai országok többsége az imperializmus stádiumába lépett, rablőháborúra szövetkezett a világ újrafelosztásáért, az osztályharc szokatlanul kiélesedett, hatalmas forradalmi robbanások rázták meg a világot, érlelődött a világtörténelem leghatalmasabb fordulata: az Októberi Forradalom.

A század eleje az orosz művészetben is hirtelen fordulat korszaka volt: a régi, a halódó megtagadása s az új keresése, mélységes eltévelyedések, de egyúttal nagyszerű felfedezések kora is. Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy ez a kor adta Oroszország és a világ művészetének Gorkijt, Blokot és Majakovszkijt, Szerovot, Vrubelt és Petrov-Vodkint, Szkrjabint, Sztravinszkijt és Prokofjevét.

Közvetlenül a századelő költészetét vizsgálva, helytelen csak a dekadensek erőfeszítését észrevenni, akik a nemzeti kultúra örökké élő hagyományait próbálták meg ledönteni. Vitathatatlan tény, hogy ezt a korszakot az orosz költészetben a népellenes, esztétizáló és formalista áramlatok születése és aktivitása jellemzi, ez pedig arra vezetett, hogy „a valósággal élesen szembe kerültek”, mint Gorkij megállapította. De a „fejlődés egész későbbi irányvonalát” nyomunkövetve a mai történelmi látókör szemszögéből azt láthatjuk, hogy ezek az irányzatok nem éltek túl korukat. Az élő művészetből réges-régen kimúltak, hírmondójuk sem maradt. Az orosz dekadensek, szimbolisták, akmeisták, futuristák, imaginisták és mindenféle „isták” deklarációi, manifesztumai és programjai már régóta irodalomtörténeti dokumentumokká váltak. A művészet végérvényesen és visszavonhatatlanul megcáfolta őket.

Más dolog viszont néhány jelentős, sőt nagy költő működése, akik a dekadens kultúra talaján nőttek fel, formálódtak vagy hatása alá kerültek. Az eleven művészetet sohasem lehet teljességgel a teóriák és dogmák merev sémájába erőltetni. A zajos kiáltványokat elfelejtik, a jó versek azonban megmaradnak.

Maga az élet, a történelem menete kényszerítette a két világ határán élő művészt útja megválasztására. Ezért a XX. század elejének költői között meg kell különböztetnünk azokat, akik tehetetlenül átadták magukat a deka-

denciának, azokat, akiknek a dekadencia nem öntetszelgés volt, hanem átok és tragédia, s végül azokat, akik találtak önmagukban elegendő alkotó szellemi erőt arra, hogy több-kevesebb sikerrel legyőzzék halálos vonzását. Feltétlenül látnunk kell, hogy éppen a dekadenciában támadt kétségeik és csalódásuk döntötte el sok nagy költő sorsát, akiket az orosz irodalom történetéből nem lehet kitörölni. Nem lehet őket a reakciónak ajándékozni azért, mert alkotó útjuk göröngyös és kanyargós volt, útkeresésük pedig bonyolult és ellentmondásos. E költők eltévelyedéseikért megszenvedtek, alkotásaik java viszont a miénk.

Blok már 1908-ban megjegyezte, hogy a dekadens névvel „rendkívül különböző embereket szokás egy csoportba fogni”. Ebben az esetben valóban nem beszélhetünk semmiféle egységről. Fjodor Szologub mellett, aki azt állította, hogy a művészet alapja a hazugság, és hogy csak ezáltal szép, ott volt a betegesen lelkiismeretes, s az emberi érzés igazsága iránt rendkívül érzékeny Innokentyij Annyenszkij. Az „énekesmadár” Balmont mellett ott van az olthatatlan lelki izgalomban élő Andrej Belij, akinek *Hamu* című könyve telítve van az Oroszország és az orosz nép iránt érzett keserves fájdalommal. Az akmeista műhely kis sznobjai mellett, akik kényeskedve jelentették ki, hogy a költészet csak „vidám ipar”, ott volt a tragikus Cvetajeva, aki szíve vérével írt. A parfümös, gáláns Igor Szeverjanyin mellett ott volt a hatalmas és nyílt szívű Hlebnyikov, aki, bár a tisztán formai kísérletezés rabja volt, epikus poémáival mégis jelentősen hozzájárult a forradalmi korszak költészetéhez.

Előfordult az is, hogy olyan költők útja, akik együtt kezdtek, a továbbiak folyamán szétvált, s homlokegyenest ellenkező táborba kerültek. Zinaida Gippiusz, Balmont, Szologub, Gumiljov, Hodaszevics, akiket a politikai gyűlölet elvakított, nem fogadták el az Októberi Forradalmat, hanem nyílt vagy titkos ellenségeihez csatlakoztak, és soha sem adták fel álláspontjukat. Andrej Belij, Mandelstam, Hlebnyikov, majd később Marina Cvetajeva elfogadták forradalmunk történelmi igazságát, s életútjukat szovjet írókként fejezték be. Sorsukban sok nehéz, tragikus elem volt, sok zavar, ingadozás, hiba, az élettel hosszan pereltek, de nem volt se megnyugvás, se önelégültség, sem lelki kielégülés.

Ha mindezt figyelmen kívül hagyjuk, akkor szemet hunyunk a forradalom előtti korszak orosz költészetében meglevő reális ellentmondások felett. Természetesen sokkal egyszerűbb az adott kor minden költőjét hivatalból besorolni az eszmei reakció, a misztika és a formalizmus kategóriáiba, s ezzel megbélyegezni őket. Így jártak el viszonylag nem is olyan régen. Másrészt, ugyanannyira helytelen elválasztani a polgári dekadencia korszakának költőit talajuktól és környezetüktől, pl. Brjusovot a szimbolizmustól, s szégyenlősen hallgatni arról, hogy viszonylag hosszú időn át a szimbolista iskola szervezője és elismert vezére volt. Az orosz költői modernizmusnak sem alaptalanul tagadó, sem elsimító, szépítő megítélése nem felel meg a marxista—leninista irodalomkutatás szellemének és feladatainak.

Ha az irodalmi múlt bármely jelenségét tanulmányozzuk, alapul Leninnek a minden nemzeti kultúrán belül meghúzódó két kultúráról szóló tanítását kell vennünk. Ez a tanítás feltárja az ellentmondásokat az uralkodó polgári kultúra és az azon belül keletkező humanista és demokratikus tendenciák között. Így az orosz dekadencia talaján is megjelentek olyan művészek, akik keserves útkeresések, kétségek, saját hitük megtagadása árán is megpróbál-

ták megoldani a lét, a történelem, a művészet alapvető problémáit. A gorkiji pontos meghatározás szerint már „kitörtek” saját kultúrájukból, ha gyakran nem is tették meg az utolsó döntő lépést.

Lenin arra tanított, hogy a kulturális örökséget kritikailag, teljes egészében sajátítsuk el. A múlt kultúrájából azt örököljük, ami benne élőnek, marandónak, gyümölcsözőnek bizonyult, de *ismernünk* teljes egészében kell. Az a gyakorlat viszont, amely nem is olyan régen az irodalomtörténetből eltávolított egy egész sereg költőt, igen gazdag XX. századi költészetünk megengedhetetlen elszegényesítéséhez vezetett. Az ilyen jellegű operáció — mondjuk meg azonnal — nem érte el célját: az olvasót rá akarták beszélni, hogy mindez, úgymond, nem költészet, de amikor közvetlenül a versek olvasásához fogott, az ellenkezőjéről győződhetett meg. Hiszen még a tőlünk oly távoli költők is, mint Balmont, Szolugob, Vjacseszlav Ivanov, Kuzmin, Gumiljov, Hodaszevics és Kljujov, bárhogyan is értékeljük műveik általános mondanivalóját és irányát, vitathatatlanul tehetségesek, s művészetükben mesterek voltak, s mindannyiuknak vannak kitűnő verseik.

Ezzel kapcsolatban feltétlenül emlékeztetnünk kell a XX. század költőinek józan és nyugodt megítélésére, amelyre van egy tanulságos példa. Ezt a példát a szovjet irodalom már említett nagy építője, Gorkij szolgáltatta. Gorkij valóban életre-halálra harcolt a dekadenciával, filozófiájával és erkölcsével, esztétikájával és művészetével. S mégis 1907-ben, amikor Leonyid Andrejevhez írt levelében élesen támadta a dekadens tábor íróit, ilyen megjegyzést tesz: „Tudod, hogy ebben a társaságban értékelem azt, hogy szereti a nyelvet, tisztелеm az irodalom iránti eleven érdeklődését, elismerem komoly kulturális érdemét — a nyelvet egy sereg új szöfűzéssel gazdagította, csodálatos verset alkotott — és mindezért feltétlenül köszönetet, teljes szívből jövő köszönetet kell mondanom, amit idővel majd a történelem is megtesz”.

Gorkij megismételhette volna Flaubert után: „tudni kell élvezni azt, amit nem szeret az ember”. Gorkij ízlése a költészetben egyértelmű és világos volt: „a klasszikus vers híve vagyok — mondogatta —, annak a versnek, amely nem veti alá magát a kor torzító hatásának, az irodalmi hangulatok szeszélyeinek, a dekadencia divatjának és törvényeinek.” (J. K. Ferrarihoz írt levele, 1922.) Mégis minden költő megítélésében képes volt arra és másokat is arra buzdított, hogy értékelését ne kizárólag egyéni ízlésének rendelve alá.

Korai (1900) cikkét Balmontról és Brjuszovról a „tehetségért vívott harc szelleme” hatja át: Gorkij arra törekedett, hogy a tehetséges költőket az alkotás igazi útjára terelje a reális élettel, lényeges kérdéseivel szemtől-szembe állítsa. Még sajátosabb Szolugobhoz fűződő viszonya. Különös buzgalommal leplezte le a „szolugobizmust”, joggal látta benne a harcok dekadencia legnyíltabb és legártalmasabb megnyilvánulását, mert műveiben az élet lenézése, a halál dicsőítése, a hazugság és az akaratnélküliség apológiája kapott hangot. Ugyanakkor azonban elismerte Szolugob lírikus tehetségének vitathatatlan erejét, s hol „csodálatraméltó költőnek”, hol „valóban nagy-szerű költőnek”, hol „csodálatosan tehetséges költőnek” nevezte, sőt állandóan azt tanácsolta a fiatal verselőknek, hogy olvassák figyelmesen Szolugob legjobb verskötetét, a *Lángoló kört*, hogy sajátítsák el szigorú és tömör művészetét. Bármennyire is idegenek voltak Gorkijtől az olyan raffinált, bonyolult írók, mint Andrej Belij vagy Hlebnikov, róluk is azt mondta: „Mégis ezek tehetséges emberek voltak, s lehetne tőlük egyet-mást tanulni” (*Az élelkségről*, 1934.). Máskor pedig, bár megjegyzi, hogy Belij mint író távoláll tőle, azonnal

hozzáteszi: „... bár engem is elbűvöl Belij műveinek feszessége és eredetisége”. (B. Pilnyakhoz intézett levele, 1922.)

A forradalom előtti korszak tehetséges költőinek ilyen megítélése annál is inkább jogos, mert majdnem mindannyiójuknak megvolt a maga ellentmondása. Magasbaszökkenések és mélybehullások tarkítják mindannyiuk útját. Az a feladatunk, hogy nyugodtan, egyszerűsítés és idealizálás, durva szidalmazás és elragadtatott rajongás nélkül elemezzük műveiket és törekedjünk annak megvilágítására, melyik az erős oldaluk és melyik a gyenge, mi maradt meg belőlük az irodalomban, s mi semmisült meg. Ezt annál is inkább ideje megtennünk, mert olyan különböző költők tapasztalata, mint Gumiljové és Hlebnjиковé, Cvetajeváé és Hodaszevicsé, Mandelstamé és Kljujové nyomot hagyott a szovjet költészet sok mesterének és kismesterének művein is.

*

A két világ határát az orosz költészetben két óriás jelzi: Alekszandr Blok és Vlagyimir Majakovszkij. Az egyik — magasan a szimbolizmus fölé emelkedve — az Októberi Forradalom előtti korszak orosz költészetének fejlődését koronázza be, műveivel az egész XIX. század költői törekvéseit összefoglalja, s utolsó költeményeivel, a *Tizenkettővel* és a *Szkitákkal* a forradalmi korszakra lépett. A másik, lerázva vállairól a futurizmust, az új, a szocialista rendszer szószólója lett, új világfelfogást vitt az orosz és az egyetemes költészetbe, s megnyitotta előtte a jövőbe vezető utat. Bármennyire is különbözik ez a két költő világnézetében, ideológiájában és alkotó módszerében, összeköti őket az objektív történelmi folytonosság, minthogy művészi kereséseikkel és felfedezéseikkel főként és alapjában véve éppen ők határozták meg a XX. századi orosz költészet sorsát.

Mindketten művészetükben megtestesítenek egy még általánosabb történelmi folyamatosságot is: a XX. századi orosz költészet kapcsolatát a legfőbb nemzeti költészeti hagyománnyal, amely a költészetet az élet, a lelkiismeret, a közösség ügyének tekintette, olyan ügynek, amely minden ember és az egész nép alapvető érdekeit hivatott szolgálni.

Blok és Majakovszkij a XX. század orosz költészetében csak a legnagyobb, de nem az egyedüli alakok. Körülöttük a költészet gazdag folyama zúgott. E folyam sok hírt és nevet magával sodort, s a történelmi megsemmisülésbe vitt. De sok minden meg is maradt, elválaszthatatlanul, a Gorkij említette „költészeti fejlődés vonalától”, azaz az orosz vers modern művelésétől. XX. századi költészetünket nemcsak Bunyin, Brjusov és Jeszenyin nélkül nem lehet elképzelni, hanem Annyszkij, Andrej Belij, Mandelstam, Hlebnjikov, Cvetajeva, Paszternak és Ahmatova nélkül sem.

Blok a régi világ kultúráját „hatalmas és végzetes álom”-nak nevezte. Nem volt egyszerű dolog e százados álom bűbáját széttépni. Ezért érthetőek, megmagyarázhatók az elkerülhetetlen törések sok kiváló művész világnézetében, alkotásaiban, olyan törések, amelyek kapcsolatban vannak mindannyiójuk egyéni tapasztalatával, az anarchikusan önhatalmú személyiség tudatával, aki gyakran már tudta, hogy mit kell feláldozni saját (egyéni) vonásaiból a közös (az egész) érdekében, de még nem tudta ezt végérvényesen és következetesen megtenni.

Így a századelő művészetében, s elsősorban a költészetben nagy és fájdalmasan sajnó téma jut kifejezésre: az individualizmus tragédiája. E

témát érintették a harcos dekadensek is, de talán csak az imént említett nagy költők műveinek lett alapvető tartalma. A dekadencia művészetével való kapcsolataiknak, de ugyanakkor idegenkedésüknek, eltávolodásuknak is megvolt a maga sajátos egyéni dialektikája, magányosságukat mindannyian tragédiaként és átokként élték át, s nem a „kiválasztott” gögjével fogadták. Feltétlenül látták, mennyire ellenségesen áll szemben az emberi személyiséggel, mennyire végzetessé vált számára a burzsoák világa, társadalmi rendje, vallása, szerelme és művészete. Ösztönösen megéreztek e világ válságát, megszi-matolták, hogy elveszti történelmi létjogosultságát. Ki is fejezték ezt az érzést, persze azt is ösztönösen, zavarosan, ellentmondásosan, végső következtetésre általában nem jutottak.

A feladatunk tehát az, hogy megállapítsuk: a XX. század elejének költészetében mi származik az üres, hideg, élettelen esztétizmusból és formaliz-musból, mi a semmiségekkel való költői játékból s így halva születettnék bizonyult, s mi az, ami a költészet élő vizének akárcsak egy cseppjét is tartal-mazta, s ezért nem tűnt el nyomtalanul. Amikor a rögzös pályákat és a bonyo-lult sorsokat nyomon követjük, a történelemhez hűségesebbnek kell lennünk, ami azt jelenti, hogy a költő tehetségét elismerve az igazat mondjuk róla, az egész igazságot és csak az igazságot. Csak akkor derül ki, hogy az élet és a történelem logikája kit tanított újraérezni és viszont ki az, aki megcson-tosodott az élet iránti közönyösségében, s így önmagát arra ítélte, hogy a történelemből eltűnjön.

(Вл. Орлов: На рубеже двух эпох.

Вопросы литературы, 1966. 10. 111—143, 111—5, 142—3.)

(Fordította: Fodor István)

A Szovjetunióban folyó általános nyelvészeti kutatások néhány kérdéséről

1. A XX. századi nyelvtudományról általában

Ahhoz, hogy megfelelő összefüggések közé helyezhessük, amit a Szovjetunióban folyó nyelvészeti kutatásokból az alábbiakban bemutatni szándékunk, először a nyelvtudomány fejlődéséről kell szólnunk általában.

A nyelvszemlélet és a nyelvvizsgálat módszereinek az utóbbi évtizedekben végbement változása részben a nyelvtudomány belső fejlődésének következménye, részben pedig a tudomány és technika általános fejlődéséé, mely egyrészt speciális követelményeket támasztott a nyelvészettel szemben, másrészt, különféle határtudományok létrejöttéhez vezetett.

1. A belső fejlődés főbb vonásait az alábbiakban foglalhatjuk össze.

Azután, hogy Ferdinand de Saussure és Jan Baudouin de Courtenay tanításaikban hirdetni kezdték a nyelv rendszerszerűsége vizsgálatának jogosságát és jelentőségét, fellendült a nyelv strukturalista vizsgálata.

A strukturalizmus megteremtői újgrammatikus iskolázottságúak voltak és a rendszerűség jelentőségét nem utolsósorban annak atomisztikus, pszichológista, a hangváltozások története jelentőségét túlhangsúlyozó szemléletével szemben hirdették. Bizonyára ezzel is magyarázható, hogy kezdetben a formális, strukturális elemzés csaknem kizárólag a „hangok” szintjére irányult, és hogy a történeti aspektussal nem foglalkoztak. Mindezek természetes velejárója volt a jelentés kérdéseinek háttérbe szorulása is.

Több más tényező mellett a korai strukturalizmusnak ez a jellege határozta meg a nyelv első jelentős strukturalista vizsgálatát, az orosz formalista iskola tevékenységét.¹

A nyelvészeti strukturalizmusnak általában három iskolájáról szokás beszélni. A prágai iskola — mint ismeretes — a fonológia tudományának megalapozása terén hozott jelentős eredményeket, a koppenhágai (úgynevezett glosszematikus) iskola pedig részben a nyelvi jel elemzésével, részben morfológiai szintű problémák egzakt vizsgálatának kérdéseivel foglalkozott. L. Hjelmslev, a koppenhágai iskola egyik megalapítója a nyelvészet immanens algebráját akarta megteremteni. A nyelv *teljes* leírására egyik iskola sem törekedett.

A teljes leírás igényével a „Yale-Pennsylvania”-i iskola tevékenységében, az úgynevezett deszkriptív nyelvreírásban, találkozunk először. Az iskola megalapítói L. Bloomfield illetőleg Z. S. Harris egy *adott korpusz* teljes formális leírásának módszerét dolgozták ki. Ez a módszer azonban, végeredményében különféle szempontú listák, taxonomikus felsorolások összeállításából áll.

¹ Ezzel kapcsolatban lásd NYÍRÓ LAJOS: Az orosz formalista iskola című tanulmányát, Kritika, 1966. 9. sz.

A nyelv vizsgálatának egy, a felsorolt strukturalista iskolákétól *lényegében* különböző új módszere, a nyelv valóban teljes leírásának egzakt lehetősége a generatív nyelvelméletben bontakozott ki. A generatív nyelvelmélet nem valamely nyelvi szint, vagy egy egy adott korpusz (végső soron taxonómikus) leírásának módszereit vizsgálja, hanem egy anyanyelvét „tökéletesen” beszélő *nyelvismeretének* dinamikus leírására törekszik. Megteremtője, Noam Chomsky azt a folyamatot kívánja modellálni, amellyel — a nyelvismeret birtokában — egy nyelv valamennyi mondatának struktúrája leírható. (A generálás tehát nem a mondatok létrehozását jelenti.)

Egy generatív transzformációs grammatika összetevői a bázis és transzformációs komponensből álló generatív szintaxis (ez biztosítja a végtelen számú mondat-struktúra generálásának lehetőségét), valamint a szintaktikai struktúrákat interpretáló fonológiai és szemantikai komponens. Ebben a nyelvelméletben tehát valamennyi nyelvi szint vizsgálata jelentős szerepet játszik.

Chomsky munkái elsődlegesen a szintaktikai komponens kidolgozására irányulnak. A fonológiai komponens kidolgozása szempontjából R. Jakobson és M. Halle művei a legjelentősebbek. A szemantikai komponens kidolgozására eddig két számottevő kísérlet történt: J. A. Fodor és J. J. Katz, valamint a nemrég elhunyt U. Weinreich tanulmányaiban.²

2. A nyelvszemlélet belső változására különféle külső tényezők is hatottak.

A tudomány és technika fejlődésének a nyelvészetet közvetlenül érintő problémái közül csak egyet-kettőt említünk.

Az utóbbi években óriási mértékben megnövekedett és folyamatosan tovább növekvő tudományos információ feldolgozása olyan információs rendszerek létrehozását teszi szükségessé, amelyben a nyelvészetnek igen nagy szerepe van. Itt elsősorban a tudományos cikkek egyértelmű és világos rendszerbe foglalható karakterisztikákkal (indexekkel, deskriptorokkal) való jellemzésére, gépi úton előállítható kivonatok készítésére és az elektronikus számológépek segítségével végezhető fordításra gondolunk. Valamennyi itt felsorolt feladat megoldásához szövegek egzakt analízisére és szintézisére, egy adott, úgynevezett forrásnyelvi szöveg analízise alapján egy másik, úgynevezett célnyelvi szintézis megvalósítására; e követelményeknek eleget tevő grammatikák, szótárak, gépi algoritmusok összeállítására stb. van szükség. Az elektronikus számológépek alkalmazása részben az elvégzendő feladat egzakt megfogalmazását, részben olyan „nyelvek” megalkotását teszi szükségessé, amelyek segítségével a feladatok elemi utasítások formájában a számológépekkel közölhetők.

A fentiekben vázolt fejlődés következtében különféle átfogó jellegű tudományágak jöttek létre. Itt a kibernetikát, információelméletet és szemiotikát említjük elsősorban.

A kibernetika Norbert Wiener meghatározása szerint az élő szervezetben és a gépben történő kommunikációnak és vezérlésnek az elmélete. Általánosabb megfogalmazás szerint: „Olyan új komplex tudományos irányzat, amely bonyolult, magasan szervezett rendszerek felépítését és viselkedését tanulmányozza a természettudományok módszereivel, elsősorban elméleti, de ahol

² A nyelvtudomány XX. századi fejlődésének kérdéseihez lásd: PETŐFI S. JÁNOS: Modern nyelvészet (Tájékoztató összefoglalás). TIT Országos Titkársága, Budapest, 1967. 124.

lehet kísérleti módszerekkel is.”³ Minthogy bizonyos szempontból a nyelv is „magasan szervezett rendszer”, így azt is vizsgálhatjuk „a természettudományok módszereivel”.

Ezek közé tartozik többek között az információelmélet.

Az információelmélet és a nyelvészet kapcsolata voltaképpen két dolgot jelent. Az információelmélet egyrészt ugyanis a nyelvészeti kutatások meghatározott általános elméleti keretéhez tartozik (ebben az értelemben azonban inkább kommunikációelméletéről beszélünk), másrészt a nyelvnek, miként más jelrendszereknek is, speciális matematikai elmélete.

Az információelmélet a matematika egyik legfiatalabb ága. „A Szovjetunióban a valószínűségszámítás oldaláról, az Egyesült Államokban pedig inkább technikai (illetőleg később némileg filozófiai) oldalról indulva alakult ki.”⁴

„A szűkebb értelemben vett információelmélet az üzenetközvetítéssel foglalkozik és azt vizsgálja, hogyan lehet az információt a legcélszerűbb alakban bizonyos zavaró külső tényezők »zajok« jelenlétében közvetíteni, hogy kell ehhez »kódolni«, hogy kell azután a kapott üzenetet »dekódolni« stb. Az információt csak kvantitatív szempontból vizsgálja.”⁵

A tágabb értelemben vett információelmélet — ami csupán az első lépéseknél tart — az információnak nemcsak mennyiségét, hanem tartalmát is vizsgálni kívánja.

A társadalmi érintkezésben azonban nem a nyelv az egyetlen jelrendszer, amit gondolatok közvetítésére használunk. A közlekedési jelek például éppúgy ezt a célt szolgálják, mint az egyes tudományok vagy művészetek „jelrendszerei”. Az üzenetközvetítés problémáit vizsgáló információelmélet mellett fejlődésnek indult — egyre és nagyobb jelentőségűvé válik — egy másik tudományág, a szemiotika, mely a különféle jelrendszerek közös és eltérő jellemvonásaival foglalkozik.

A nyelvtudomány néhány kérdéséről adott áttekintésünk befejezésével meg kell azt is jegyeznünk, hogy a nyelv egzaktsági és teljes leírásának igénye, a problémák e sokoldalú megközelítésével újra vizsgálata körébe vonta a nyelvnek a strukturalizmus kialakulása kezdetén háttérbe szorított szempontjait is, és ennek az igénynek a megvalósításához igyekszik a tudomány legújabb eredményeit és a technika legmodernebb eszközeit felhasználni.⁶

Részen az egzaktságra törekvés, részben az alkalmazott módszerek miatt használják a nyelvészetnek erre az új formájára a „matematikai nyelvészet” megjelölést.

³ TARJÁN REZSŐ: Kibernetika, Bp. 1964. 17.

⁴ Vö.: SZÉPE GYÖRGY: Hozzászólások összefoglaló cím alatt MTA I. O. Közl. 18. (1961) 102—107.

⁵ RÉNYI ALFRÉD: Információelmélet és nyelvészet, Általános nyelvészeti tanulmányok 2. (1964) 245—251.

⁶ Ezzel kapcsolatban lásd: A dokumentáció nyelvészeti kérdései I. (Szerk.: VARGA DÉNES) Országos Műszaki Könyvtár és Dokumentációs Központ, A tudományos tájékoztatás elmélete és gyakorlata 10. 1966. 156.

Nyelvfeldolgozás és dokumentáció,

Országos Műszaki Könyvtár és Dokumentációs Központ,

A tudományos tájékoztatás elmélete és gyakorlata 11. 1967. 200.

2. A matematikai nyelvészet kibontakozása a Szovjetunióban

A szovjet nyelvtudomány történetének utóbbi évtizedeiről, közelebbről a matematikai nyelvészet szovjetunióbeli kialakulásáról átfogó képet nyújt Papp Ferenc könyve.⁷

Az előzőkben felvázolt új nyelvszemlélet körébe tartozó kutatások megindulásának történetéről csupán az alábbiakat kívánjuk összefoglalóan megjegyezni.

Az 1952-ben indult Voproszi Jazükoznania (VJa című folyóirat) hasábjain 1956-ban indult vita a strukturális és matematikai módszereket alkalmazó nyelvészetről. A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya egy 1959-ben hozott osztályvezetőségi határozatban „elítéli a strukturalizmus mögött megbúvó idealista világnézetet, ugyanakkor szükségesnek és hasznosnak tartja tisztán gyakorlati szempontból a strukturális analízis módszerét, ezért megállapítja: létre kell hozni egy Szemiotikai intézetet, egy, az Akadémia elnöksége mellett működő Alkalmazott nyelvészeti bizottságot kell felállítani, a strukturális kutatásoknak a hétéves távlati tervben jelentős figyelmet kell szentelni, az akadémiai Orosz Nyelvi Intézetben és a Szlavisztikai Intézetben strukturális-tipológiai osztályokat kell létrehozni, a Felsőoktatási Minisztériummal egyetértésben a matematikai nyelvészet oktatását biztosítani kell egyes egyetemeken és főiskolákon.”⁸

Ezt a határozatot egy évvel később az Akadémia elnöksége jóváhagyta. A lényegében még 1956 körül megindult kutatások így egyre szélesebb körűvé válhattak.

1956-tól a Moszkvai Állami Idegennyelvi Főiskolán, valamint a Moszkvai és Leningrádi egyetemeken szemináriumok indulnak „Bevezetés a gépi fordítás elméletébe és a matematikai nyelvészetbe”, „A matematikai módszerek néhány alkalmazása a nyelvtudományban” stb. témákkal.

1957-ben megindul a Gépi Fordítói Egyesülés közlönye, mely 1958-tól Gépi fordítás és alkalmazott nyelvészet (Masinnüj perevod i prikladnaja lingvisztika — MPIPL —) címmel jelenik meg. Az 1958-tól kiadásra kerülő „A kibernetika problémái” (Problemü kibernetiki — PK —) című periodika első számától kezdve közöl matematikai nyelvészeti tárgyú tanulmányokat.

Ezekén kívül a VINITI (Vszeszojuznüj Insztitut Naucsnoj i Technicseszkoj Informacii) havonta megjelenő Műszaki-Tudományos-Tájékoztató-ja (Naucsno-Technicseszka Informacija — NTI —), illetőleg ennek az információs folyamatokkal és rendszerekkel foglalkozó „2” számú sorozata említendő föltétlenül.

A VJa mellett elsődlegesen ezekben a periodikákban és az egyes intézetek által kiadott tanulmánykötetekben jelennek meg az újabb nyelvészeti kutatásokkal kapcsolatos tanulmányok.⁹

⁷ PAPP FERENC: Matematikai nyelvészet és gépi fordítás a Szovjetunióban, Országos Műszaki Könyvtár és Dokumentációs Központ, Időszerű dokumentációs kérdések 6. (1964) 222.

(A kötethez több, mint 500 tételt tartalmazó bibliográfia járul, mely a tárgyalat témaköréből az 1962. dec. 31-ig megjelent műveket tartalmazza.) Papp Ferenc könyve angol nyelven is megjelent a Mouton kiadónál.

⁸ Idézve PAPP FERENC könyvéből: 26.

⁹ Lásd például: Проблемы структурной лингвистики. Отв. ред. С. К. Шаумян, АН СССР Москва: I. 1962. 222; II. 1963. 180. Структурно-типологические исследования. Отв. ред. Т. Н. Молошная, АН СССР Москва, 1962. 297.

(A felsorolt folyóiratcímek arra is felhívják a figyelmünket, hogy ha a nyelvtudomány újabb fejlődéséről akarunk tájékozódni — akár a Szovjetunióban, akár másutt — nem elegendő a kizárólag vagy elsődlegesen „nyelvészeti” folyóiratokat figyelemmel kísérni.)

Azt talán említenünk sem kellene, hogy a nyelv korszerű vizsgálatára való törekvés egyik nélkülözhetetlen feltételeként — behozva a kutatás nemzetközi szintjétől való kényszerű lemaradást — valamennyi jelentős, más nyelven megjelent általános nyelvészeti könyvet és tanulmányt lefordítottak és folyamatosan lefordítanak.¹⁰

Ezzel egyidejűleg megjelennek a nyelv egzakt vizsgálatának lehetőségeivel és módszereivel foglalkozó könyvek és tanulmányok is.¹¹

A nyelvtudomány belső fejlődését — illetőleg ennek jelenlegi fázisát — tekintve azt mondhatjuk, hogy a Chomsky-féle generatív nyelvelmélet hatása erősen érezhető a Szovjetunióban is. Amikor itt hatásról beszélünk, elsősorban nem a közvetlen alkalmazásokra gondolunk, bár ez is igen jelentős, hanem arra, amit a nyelvelméleti kutatás fellendülésére gyakorolt általában.

Sz. K. Saumján például a generatív nyelvelméletnek egy sajátos — Chomskyétól eltérő — felépítését alkotta meg. Ha modelljének hatékonysága nem is éri el a Chomskyét, gondolatrendszere termékenyítően hatott a kutatás különböző területein.¹²

A külső hatások közül a gépi fordítás és gépi információ-feldolgozás ösztönző jellegét kell elsősorban említenünk. A gépi fordítás Szovjetunióban folyó kutatása abból a szempontból is kell hogy érdekeljen bennünket, hogy az egyik legjelentősebb kutató I. A. Mel'csuk egy kísérleti magyar—orosz fordítói algoritmust is készített.¹³

Erre elsődlegesen az a tény ösztönözte, hogy a magyar nyelv speciális jellegénél fogva különféle nyelvészeti problémák tanulmányozására alkalmas.

A határtudományok területén igen számottevők az információelméleti és szemiotikai kutatások. Az információelmélettel kapcsolatban elsődlegesen az orosz valószínűségszámítási iskola, közelebbről A. N. Kolmogorov munkásságának nemzetközi jelentőségére kell utalnunk.¹⁴

(Nem érdektelen annak megemlítése sem, hogy az úgynevezett Markov-láncok elmélete már létrejöttékor szoros kapcsolatban állt konkrét nyelvi

¹⁰ Lásd például: В. А. Звегинцев: История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, Москва, 1960. I. 406, II. 332. Новое в лингвистике, Отв. ред. ред. В. А. Звегинцев, Москва, Вып. I. 1960. 462; II. 1962. 684; III. 1963. 566; IV. 1965. 590. Математическая лингвистика, Сборник переводов, Под. ред. Ю. А. Шрейдера, И. И. Ревзина, Д. Г. Лахути и В. К. Финна, Москва, 1964. 310.

¹¹ Lásd például: О. С. Ахманова, И. А. Мельчук, Е. В. Падучева, Р. М. Фрумкина: О точных методах исследования языка, Москва, 1961. 162. Ismertetését lásd: NyK 65. (1963) 244 — 248. (Ez a könyv angol fordításban is megjelent). И. И. Ревзин, Модели Языка, Москва, 1962. 192. Ismertetését lásd: Általános nyelvészeti tanulmányok 3. (1965). 271 — 277. (Ревзин könyvének 1967-ben jelent meg egy javított és bővített új kiadása.)

¹² Sz. K. SAUMJÁN: A transzformációs nyelvtan elméleti alapjai Modern nyelvoktatás 1—2 (1963) 91 — 106. С. К. Шаумян—Н. А. Соболева: Аппликативная порождающая модель и исчисление трансформации в русском языке, Москва, 1963. 126. Ismertetését lásd: Általános nyelvészeti tanulmányok 4. (1966) 265 — 287.

¹³ I. A. MEL'CSUK: A magyarról oroszra történő gépi fordítás szabályainak ismeretése. (Oroszból fordította S. Varju Anna), Papp Ferenc i.m. 147 — 214.

¹⁴ A. N. Kolmogorov nevéhez fűződik a valószínűségszámítás elméletének egzakt felépítése.

anyaggal.)¹⁵ Ilyen hagyomány és a matematikai alapkutatások jelenleg is folyó alkotó ápolása igen kedvező körülményeket teremtenek a nyelvészeti felhasználás módszereinek kidolgozásához.¹⁶

Mindezek, valamint a modern nyelvészeti kutatási módszerek szovjetunióbeli hagyományainak felelevenítése és újraértékelése alapján a fent említett határozat óta eltelt nem egészen egy évtized alatt a szovjet kutatók munkája jelentős mértékben bekapcsolódott a nyelvtudomány nemzetközi vérkeringésébe.

E szerteágazó kutatómunkáról itt még vázlatos képet sem nyújthatunk. A jelentős tanulmányok bibliográfiászerű, rövid annotációkkal ellátott felsorolása helyett csupán két—három olyan tanulmányrészletet vagy tanulmányt kívánunk bemutatni, amelyek egyben képet adnak a szemantikai információelméleti és szemiotikai kutatás jelenleg legidősebb kérdéseiről is.

3. A Szovjetunióban folyó szemantikai kutatásokról

A szemantikai kutatások az elmúlt években mindenütt előtérbe kerültek. Ez érthető, mert egyrészt a generatív nyelvelmélet szintaktikai összetevőjének vizsgálata után időszzerűvé vált a szemantikai összetevő elméletének kidolgozása is, másrészt mind a gépi fordítás, mind az általánosabb értelemben vett kvalitatív és kvantitatív információfeldolgozás csak akkor lehet igazán eredményes ha szemantikai információkra épül.

Az utóbbi két év egyik legjelentősebb mondat-szemantikaelméleti elképzelése I. A. Melcsuk és A. K. Zsolkovszkij nevéhez fűződik. Elméletük megértéséhez a következőket kell előrebocsátanunk.

A jelentés problémájának tanulmányozására vonatkozó — zömmel az elmúlt két évtizedben létrejött — módszerek egyik legkitűnőbb összefoglalása J. D. Apreszján *A jelentés tanulmányozásának jelenlegi módszerei és a strukturális nyelvészet néhány problémája* című tanulmányában található.¹⁷

Ebben a tanulmányban Apreszján a szemantikai kutatás módszereinek egészen belül alábbi módon helyezi el azt a szovjet kutatók által felvázolt kutatási irányt, amely végül Mel'csuk és Zsolkovszkij elméleti elgondolásához vezetett. (Ez a kutatási irány az úgynevezett szemantikai tényezők — egyes fordítások szerint szemantikai szorzók — elmélete.)

„A szemantikai szorzók kutatói (A. K. Zsolkovszkij, Vjac. B. Ivanov, N. N. Leontyeva, J. Sz. Martyemjanov, V. J. Rozencvejg, J. K. Scseglov) az általuk kifejlesztett rendszer kezdetekor abból a feltételezésből indultak ki, hogy a szó nem elementáris értelmi egysége a nyelvnek. Ez elsősorban azokra a szavakra (igékre, melléknemekre, prepozíciókra) vonatkozik, amelyek frázisokat szerveznek össze (a logikai nyelvekben a viszony-nevek vagy predikátumok felelnek meg nekik). Minden ilyen szó összetett jelentése úgynevezett

¹⁵ Mint ismeretes A. A. Markov akadémikus 1913-ban bemutatott elméletét az Anyegin első 20 000 betűjén illusztrálta.

¹⁶ Lásd például: И. М. Яглом, П. Л. Добрушин, А. М. Яглом: Теория информации и лингвистика, VIa. IX (1960) I. 100—110.

¹⁷ Д. Апресян: Современные методы изучения значений и некоторые проблемы структурной лингвистики, Проблемы стр. лингв. II. 1963. 102—150. (Lásd 9. jegyzetet) Magyarul Mártonfi Ferenc fordításában a MTA Nyelvtudományi Intézetének belső anyagaként, 85.

szemantikai szorzókra bontható, azaz elemi fogalmakra, amelyek a szónak szemantikai megkülönböztető jegyei.”¹⁸

A szemantikai szorzók rendszere kidolgozásának az volt a célja, hogy ezek segítségével meg lehessen adni a mondatok konkrét megjelenési formától független „tartalmát”.

Ennek a megközelítésmódnak jelentőségét méltatva Apreszján a következőket emeli ki: „elvi lehetőséget teremt egy természetes nyelv szignifikatív jelentésének ökonómikus és szigorú leírására”, „úgy vizsgálható, mint egy szemantikai metanyelv”, „elvezet egy gazdag és szigorú logikai nyelv megteremtéséhez, „lehetővé teszi, hogy új formában vessük fel a polisziémia, a szinonímia és a kontextus hagyományos problémáit”. Tekintve, hogy ezek a szemantikai kutatások kulcskérdései, méltatását azzal fejezi be, hogy „a szemantikai szorzók módszere a modern szemantika egyik legperspektivikusabb és leggyümölcsözőbb irányzata”.¹⁹

Mielőtt megpróbálunk képet adni arról, hogy alakul és fejlődik ez a megközelítésmód Mel’csuk és Zsolkovszkij tanulmányaiban, még egy-két kitérő megjegyzést kell tennünk.

Az újabb nyelvészeti kutatások egyik leglényegesebb vonása, hogy a nyelv rendszerének statikus vizsgálata helyett dinamikus, „tevékenységi” modellek megalkotására törekszenek. A Chomsky-féle generatív nyelvelmélet, ahogy láttuk, azt az értelmi tevékenységet kívánja modellálni, amellyel a mondat-struktúrák leírását létrehozzuk.

Mel’csuk gépi fordítással kapcsolatos kutatómunkája az ember fordítói tevékenységének modellálására irányul. Az ember úgy fordít, hogy megérti a forrásnyelvi mondatokat és azután átülteti azokat a célnyelvre. Mel’csuk a megértés módját, illetőleg a mondatok nyelvi formától függetleníthető jelentését akarja megragadni. Minthogy a szemantikai szorzók elméletében egy erre alkalmas eszköz körvonalait látta, a gépi fordítás problémái kutatása során addig felhalmozódott tapasztalatainak felhasználásával bekapcsolódott az elmélet kidolgozásának munkájába.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy egy ilyen jellegű kidolgozott elméletről még nem beszélhetünk. Nem látszik világosan a teljes nyelvleírással való kapcsolata sem. Az alapgondolatban rejlő lehetőségek azonban mindenképpen indokolttá teszik minél szélesebb körű bemutatását.²⁰

Végezetül a formalitás kérdését kívánjuk még érinteni, ennek a terminusnak a tartalma ugyanis nem elég tisztázott.

A nyelvtudomány fejlődésének egy bizonyos periódusában a „formális” megjelölés olyan nyelvészeti kutatási irányzatra vonatkozott, amely a jelentés vizsgálatát figyelmen kívül hagyta. Ez azonban csupán tudománytörténeti tény és nem a formális vizsgálat egyedül lehetséges módja.

A „formális” megjelölés a nyelvi jelenségeknek a teljes leírás igényével történő egzakt vizsgálatában *explicite* a kutatás *módszerére* vonatkozik. A *szabályok felépítése* formális, amellyel a vizsgált jelenségek leírására törekszünk. „A formális szabály olyan szabály, amely kizárólag a szabály leírásában részt-

¹⁸ Mártonfi Ferenc id. fordítása, 37.

¹⁹ Uo. 39–40.

²⁰ Itt kívánunk köszönetet mondani Varga Dénesnek, aki Mel’csuk és Zsolkovszkij legújabb munkáira felhívta a figyelmünket. Elméletük kritikai értékelésével ugyancsak ő foglalkozik egy közeljövőben megjelenő tanulmányában.

vevő szimbólumok formájára vonatkozik”²¹ A szimbólumok lehetséges tartalmát az elmélet felépítésének formális jellege elvileg nem korlátozza. Ettől el kell azt a kérdést választani, hogy egy ténylegesen kidolgozott formális elmélet hatékonysága mit tesz lehetővé.

Mel'csuk és Zsolkovszkij tanulmánya abból a szempontból is tanulságos, hogy az említett másik két szemantikaelméleti kísérlethez hasonlóan a *nyelvi jelentés* kérdését vizsgálja *formálisan*. Épp az egymásra épülő absztrakciós szintek és az egyértelműen megfogalmazott formális szabályok teszik lehetővé azoknak a szemantikai összefüggéseknek a feltárását, amelyek csak taxouomikus felsorolással, vagy igen nagy számú egyedi szabállyal lennének megközelíthetők. Végso fokon ebben rejlik az „apparátusában” talán nem mindig egyszerű formális vizsgálatnak a *lényegét* illető egyszerűsége.

Mel'csuk és Zsolkovszkij első közös tanulmánya 1965-ben jelent meg, elméletük eddigi legteljesebb kidolgozása most van sajtó alatt. Lényeges vonásait az NTI hasábjain is összefoglalták.²²

4. A Szovjetunióban folyó szemiotikai kutatásokról

A jelrendszerek strukturális tanulmányozása a Szovjetunióban 1962-ben vált nagyobb méretűvé. A Szlavisztikai Intézet Strukturális-tipológiai Osztálya és az Akadémia Elnökségi Kibernetikai Bizottsága 1962 decemberében közös szimpóziumot rendezett a különféle jelrendszerek strukturális tanulmányozására.

A szimpózium tézisei nyomtatásban is megjelentek.²³

Ennek előszava a szemiotikai rendszerek jelentőségét elemezve többek között azt emeli ki, hogy „a világ modellálása az emberi társadalomban az egymást kölcsönösen kiegészítő különféle jelrendszerek segítségével valósul meg.”

„A különféle modelláló szemiotikai rendszerek bonyolult hierarchikus rendszert alkotnak, ahol az alacsonyabb szinten levő rendszer (például a természetes nyelv) olyan jelek létrehozására szolgál, amelyek magasabb szinten levő rendszerek (például a művészet és a tudomány jelrendszerei) bemenő egységei; végső soron pedig minden ebbe a hierarchiába tartozó rendszer maga is különféle szintek rendezett (vagy részben rendezett) soraként fogható fel.”²⁴

A szimpózium különböző szekciókban foglalkozott e hierarchia egy-egy jelrendszer-csoportja (természetes nyelvek; írásos jelrendszerek; nem nyelvi kommunikációs rendszerek; mesterséges nyelvek; olyan modelláló szemiotikai rendszerek, mint például a vallások, mítoszok; nem nyelvi művészetek; irodalmi alkotások) szemiotikai vizsgálatának lehetőségeivel és módjaival.

²¹ Ezt a meghatározást Szépe György egy, a fonológia problémáival foglalkozó kéziratban tanulmányából idéztük. A kérdés Szépe által történő megvilágítása mindenképp figyelmet érdemel.

²² A. К. Жолковский, И. А. Мельчук: О возможном методе и инструментах семантического синтеза, NTI, 1965. 6. 23—28; О системе семантического синтеза, I. Строе-ние словаря NTI, 1966. 11. 48—55; О системе семантического синтеза, II. Правила пере-фразирования, NTI, 1967. 2. 17—27; О семантическом синтезе, Проблемы кибернетики ББП. 19. Sajtó alatt. Ez utóbbi tanulmányt Varga Dénes még az eredeti kéziratból lefor- dította, rövidesen megjelenik az Országos Műszaki Könyvtár és Dokumentációs Központ kiadásában.

²³ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, Москва, 1962. 168.

²⁴ Uo. 6.

Az irodalmi műalkotások struktúrális és matematikai vizsgálata problémáival foglalkozó szekció egyik jelentős előadását A. K. Zsolkovszkij és Ju. K. Scseglov tartotta *A struktúrális poétika felépítésének lehetőségeiről*.

Ennek az előadásnak tézisei az alábbi megállapításokkal kezdődnek: „A »struktúrális nyelvészet« analógiájára képzett »struktúrális poétika« terminust nem az irodalomelmélet valamely új, »kibernetikai« ágának megjelenésére használjuk, hanem az irodalomelmélet egészére, beleértve már meglevő tanulmányokat is, amennyiben azok a vizsgált jelenségről tudományos és rendszeres, nem pedig eklektikus megállapításokat tartalmaznak.”

Az ilyen jellegű vizsgálatok előzményeiként Zsolkovszkij és Scseglov az orosz formalisták, V. Ja. Propp és Ejzenstein munkáit sorolják fel. Véleményük szerint ezek „a struktúrális poétika kérdéseinek a struktúrális nyelvészet (nagyrészt már megoldott) kérdéseivel való közelségét mutatják, és arról győznek meg, hogy a poetikát is a humán tudományok azon komplexumába kell sorolni, amelyek kibernetikai módszereket alkalmaznak és tárgyaik modellálására törekшенek.”²⁵

A többi előadás, valamint más szekciók jelentős, de többnyire csupán programatikus előadása téziseinek vázlatos ismertetése helyett egy azóta megjelent struktúrális poetikával kívánunk részletesebben foglalkozni.

A Tartui Állami Egyetem 1964-ben az Egyetemi Tudományos Dolgozatok új sorozatát indította el, melyet a jelrendszerek tanulmányozásának szenteltek. Ezt — ahogy az első kötet bevezetője megjegyzi — a humán tudományok utóbbi években végbement fejlődése kívánta meg. (Azt is meg kell jegyeznünk hogy Tartuban 1964-ben és 1966-ban nyári egyetem is foglalkozott az úgynevezett „másodlagos jelrendszerek” tanulmányozásával.²⁶

A fent említett sorozat első köteteként jelent meg Ju. M. Lotman *Előadások a struktúrális poetikáról* című könyve.²⁷

Tekintettel a téma és a könyv jelentőségére, egyes szemelvények bemutatása helyett inkább tartalmi ismertetést adunk.*

5. A Szovjetunióban folyó statisztikai és információelméleti kutatásokról

A statisztikai és információelméleti kutatásokkal kapcsolatban egyrészt a kidolgozott matematikai módszerek egyes nyelvészeti alkalmazásaival, másrészt, egy „szemantikai” információ-elmélet megteremtésére irányuló kísérlettel kívánunk foglalkozni.

1. A költői nyelvre vonatkozó alkalmazások terén A. N. Kolmogorov munkássága a legjelentősebb. Elsősorban neki köszönhető, hogy a különféle verstani problémák statisztikai és információelméleti vizsgálata a hatvanas évek elején fellendült.

²⁵ Uo. 138.

²⁶ Lásd: Труды по знаковым системам II. Тарту, 1965. 358. Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966. Тарту, 1966. 103. Ismertetését lásd számunk 524—526 oldalán.

²⁷ Ю. М. Лотман: Лекции по структуральной поэтике, Вып. I. (Введение, теория стиха.) Труды по знаковым системам, I. Тарту, 1964. 195.

* L. Szemle rovatunkat.

1.1. 1961-ben a Gorkiji Állami Egyetem Orosz nyelvi tanszékének kezdeményezésére Gorkijban szimpóziumot rendeztek „Matematikai módszerek alkalmazása irodalmi alkotások nyelvének tanulmányozásában” címmel.²⁸

Ezen a szimpóziumon hangzottak el először Kolmogorovnak, valamint más matematikusoknak és nyelvészeknek az ilyen jellegű kutatásokról szóló beszámolói.

Meg kell jegyeznünk, hogy más — kifejezetten a strukturális vizsgálat hagyományaival foglalkozó — előadók mellett Kolmogorov is hangsúlyozta, hogy az első lépéseket ebben az irányban a tizes—húszas évek orosz kutatói tették. Részben az ő módszereiket kell pontosabbá tenni és továbbfejleszteni.

Kolmogorov előadásaiából itt csupán azt az egyet kívánjuk kiemelni, amelyben a költők úgynevezett „lokális” szótárával foglalkozott.

Ha ismerjük annak valószínűségét, hogy egy véletlenül kiválasztott szó-pár rimelő legyen (Kolmogorov számításai szerint ez megközelítőleg 0,005) és azoknak a szavaknak a számát, amelyekből a rimelő szavakat kiválasztjuk, meghatározható a kiválasztható rimpárok, rímhármások, rímötösök átlagos száma. Ezeket a számértékeket az alábbi táblázat tartalmazza.²⁹

n	C _n	M ₁	M ₂	M ₃	M ₄	M ₅	M ₁₀
A szótár szavainak száma	A kiválasztható szópárok száma	A rím-					
		párok	hármások	négyesek	ötösök	tizesek	
		száma					
10	45	0,25	—	—	—	—	—
20	190	1	0,03	0,008	—	—	—
50	1 225	6,25	0,25	0,032	—	—	—
100	4 950	25	4,17	0,25	0,052	—	—
200	19 900	100	33,3	8,3	1,67	0,00022	—
500	124 750	625	520	325	162	71	—

Ennek ismeretében egy költő tényleges rímshótárát összehasonlíthatjuk a lehetséggel. Ezt a tényleges rímshótárt nevezi Kolmogorov lokális szótárnak.

A puskinsi rímek és a meglehetősen egyszerű strófaszerkezetek jellegéből kiindulva arról győződhetünk meg, hogy lokális szótára meglehetősen kicsi, mindössze 100—200 szó.

Az ilyen jellegű vizsgálatok rendkívül fontosak mind a pszichológiában, mind a nyelvészetben az operatív és a passzív memóriára vonatkozó kérdések kutatása szempontjából is.

1.2. A fent említett szimpóziumot követően a VJa hasábjain számos, a költői nyelv statisztikai-információelméleti aspektusát elemző tanulmány jelent meg.³⁰

²⁸ Lásd: И. И. Ревзин: Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы, Структурно-тип. иссл. 285—293. (Lásd 9. jegyzet).

²⁹ Természetesen ilyen táblázatok összeállításánál tekintettel kell lenni a vizsgált nyelvre, valamint arra, hogy milyen „összezsengéseket” fogadunk el rímnek.

³⁰ Lásd például: 1. А. Н. Колмогоров: Ритмика поэм Маяковского, ВЯ, 1962, 3. 62—75; 2. А. М. Кондратов: Эволюция ритмики В. В. Маяковского, ВЯ, 1962, 5. 101—109; 3. А. Н. Колмогоров: К изучению ритмики Маяковского, ВЯ 1963, 4. 64—72; 4. А. М.

Ezek közül A. N. Kolmogorov és A. V. Prohorov *A hangsúlyos tagoló vers a mai orosz költészetben* című tanulmányát idézzük.³¹

A szabályos háromütemű hangsúlyos tagoló vers vizsgálatának keretét az alábbiakban adják meg:

Alapformája: 0/2—1/2—1/2—0/2

(0/2 az ütemelőzőben levő, illetőleg az utolsó metrikusan hangsúlyos szótagot követő 0, 1 vagy 2 hangsúlytalan szótagot jelöli; 1/2 pedig a két-két metrikusan hangsúlyos hely közötti egy vagy két hangsúlytalan szótagot.)

Az ütemelőzőt és a hangsúlytalan sorvéget nem tekintve, a két közbeeső hangsúlytalan rész szótagszám lehetőségei a következők: 2 2, 1 2, 2 1, 1 1. A szóhangsúlyok lehetséges száma és elhelyezkedése e típusokon belül az alábbi ritmikai realizációkat eredményezik (a táblázat számai a hangsúlytalan szótagok számát jelzik):

Az ütemelőző szótagszáma		0	1	2
Az ütemek típusai:	1.	0 22	1 22	2 22
		4 2	4 2	4 2
		0 5	1 5	2 5
		6	7	8
	2.	0 12	1 12	2 12
		2 2	3 2	4 2
		0 4	1 4	2 4
		5	6	7
	3.	0 21	1 21	2 21
		3 1	4 1	5 1
		0 4	1 4	2 4
		5	6	7
	4.	0 11	1 11	2 11
		2 1	3 1	4 1
		0 3	1 3	2 3
		4	5	6

A táblázat egyes elemei az alábbi módon értelmezendők, például:

1 12
3 2
1 4

Ebben az elméleti keretben vizsgálják azután a hangsúlyos tagoló vers fejlődésének tendenciáit a jelenkori költészetben.

Valamennyi tanulmánynak az az általános jellemzője, hogy a kvantitatív aspektus leírásánál is a *teljes* leírásra törekszenek. Ez azt jelenti, hogy minden esetben meghatározzák a vizsgált jelenségek teljes halmazát, és a ténylegesen meglevő elemek halmazát ennek alapján interpretálják.

Кондратов, Статистика типов русской рифмы, ВЯ 1963, 6. 96—107; 5. А. Н. Колмогоров—А. В. Прохоров: О долинике современной русской поэзии, ВЯ 1963, 6. 84—96. ВЯ 1964, 1. 3—14; 6. М. Л. Гаспаров: Вольный хорей и вольный ямб Маяковского, ВЯ 1965, 3. 76—89.

³¹ Lásd a 30. jegyzet 5. pontjában idézett tanulmányt.

2. Az eddigiekben tárgyalt tanulmányok azok közül valók, amelyek a vizsgált jelenségek mennyiségi mutatóinak meghatározásával foglalkoznak.

Ju. A. Szejdernek a következőkben bemutatott tanulmánya a szemantikai információelmélet megteremtésére irányul.³²

A probléma mind az általános elmélet, mind az alkalmazási lehetőségek szempontjából különös figyelmet érdemel. Ezzel kapcsolatban nem kívánunk előrebocsátani semmit, minthogy a szerző maga helyezi el elméletét az eddigi információelméleti kutatások keretében.

*

A fentiekben igyekeztünk a Szovjetunióban jelenleg folyó általános nyelvészeti kutatásokról vázlatos képet rajzolni úgy, hogy közben a nyelvtudomány néhány általános problémáját is érintsük.

A tudományelmélet és az egyes tudományok utóbbi évtizedekben végbe ment fejlődése során egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a humán tudományok közül leghamarabb a nyelvtudomány képes arra, hogy egzakt tudománnyá váljék. Ennek oka egyrészt az, hogy rendszerszerűsége explicitebb a hozzá legközelebb álló humán tudományokénál is, másrészt törvényszerűségeinek hosszú múltra tekintő és mind intenzívebbé váló kutatása megteremtették ennek lehetőségét.

Teljes részletességgel kidolgozott egzakt nyelvvizsgálati módszerről még nem beszélhetünk, de a kutatás célravezető irányának körvonalai egyre világosabbak. Ennek megismerése a nyelvi műalkotások kutatói számára azért is jelentős, mert az egzakt nyelvvizsgálati módszerek nemcsak eszközül, hanem mintául is szolgálnak egy egzakt irodalomelmélet létrehozásához.

Az orosz nyelvészetnek mindkét területen jelentős hagyományai vannak. Ezzel az összefoglaló képpel azt kívántuk érzékeltetni, hogy gazdagít és gazdagszik jelenleg, a tudomány nemzetközi vérkeringésének szerves részeként.

³² JU. A. SREJDER: *On the Semantic Characteristics of Information, Information Storage and Retrieval*, Oxford, 1965. 221–233.

Az egész tanulmány magyarul „A dokumentáció nyelvészeti kérdései” című kötetben olvasható (Lásd 6. jegyzetet)

Az információ szemantikai jellemzői

Az „információ” terminus klasszikus értelmezésének elégtelensége

Az „információ” szó általában kétféle értelemben használatos. Először mint az „információ” intuitív fogalma, a szó legtágabb értelmében, másodszor mint az információ mennyiségének szigorú matematikai definíciója. Gyakran ez utóbbi fogalmat azonosítják az „információ” szóval. A fogalom szigorú meghatározását Shannon adta meg,¹ de már korábban előfordul általánosabb formában Hartley és mások munkáiban. A szónak ilyen értelemben pontos matematikai jelentése van.

Ha az információ mennyiségét entrópiai típusú mennyiségként adjuk meg, ez a szűk értelemben vett fogalom természetesen nem kielégítő valamennyi helyzet leírására és nem fedí az információ valamennyi vizsgált tulajdonságát.

Mit is értünk általában valamely folyamat „információ”-ján és „információ karakterisztikái”-n? Rendszerint a fizikai világ olyan tulajdonságait, amelyek bizonyos értelemben szemben állnak az energia vagy a tömeg jellemzőivel. Ha adva van például egy közlemény orosz nyelvű szöveg formájában, az információ szempontjából teljesen lényegtelen, hogy ez a szöveg papírra van-e írva, távirón közvetítették-e, rádióan adták-e le, vagy kódtáblákra vették. A feljegyzés módja, az információ továbbításánál felhasznált energia és a hordozó közeg ezekben az esetekben különböző, a közleményekben levő információ azonban minden esetben ugyanaz.

Talán felesleges is többet mondani, annyira nyilvánvaló, hogy az információ az anyagnak éppoly objektív tulajdonsága, mint a tömeg és az energia. A különbség csupán az, hogy a tömeg és energia fogalma rég bevett fogalom a tudományban, az információ fogalma pedig csak az utóbbi 15–20 évben került a tudományos érdeklődés homlokterébe a kibernetika, a számítógépes technológia és a kommunikációs rendszerek fejlődése következtében.

Az információ mennyiségének Shannon szerinti meghatározása a kommunikációelmélet problémáinak tanulmányozásából született, és alkalmazására is elsősorban a közlemények továbbításának elméletében került sor.

Az információ statisztikus elméletében csak az a potenciális képesség fontos, amellyel egy adott közleményből bizonyos mennyiségű információ nyerhető és nem az a konkrét információ, amely a vevő nyer a közleményből.

Shannon az információ mennyiségének lényegében valószínűségelméleti meghatározását adja.

¹ K. SHANNON: Statistical Theory of Transmission of Signals.

A Theory of Transmission of Electric Signals in the Presence of noise című kötetben (oroszul) Moszkva, 1953. 7–85.

Vizsgáljuk meg² alapján az információ mennyiségének Shannon-féle meghatározását a legegyszerűbb esetben.

Legyen valamely A esemény, *a priori* előfordulási valószínűség p . A közlemény vételének eredményét tekintve azonban a jelenség egy újabb p_1 előfordulási valószínűséggel rendelkezik. Tegyük fel, hogy az adott közleményben foglalt információ mennyisége az adott esetben a két valószínűség arányának logaritmusával egyenlő, azaz:

$$P = \log \frac{p_1}{p}.$$

Amennyiben az A esemény tényleg bekövetkezett, a közlemény eredményét tekintve ez az információ az alábbi lesz:

$$P = \log \frac{1}{p}.$$

Számos olyan helyzet adódik azonban, amelyekben nyilvánvalóan tartalmi karakterisztikákra van szükség az információ leírásához, és nem jelek átvitelével kapcsolatos statisztikai tulajdonságok vizsgálatára.

A Tezaurusz és transzformációi

Néhány meghatározást kell előre bocsátanunk. Tegyük fel, hogy van egy ismerettárunk, amelyben fel vannak jegyezve a külső világra vonatkozó ismereteink (vagy általában az információ valamely vevőjének az ismeretei). Jelöljük ezt az ismerettárat θ -val és a lexikológiai gyakorlatból vett szokás szerint nevezzük tezaurusznak. A tezaurusz egynyelvű szótár, amely a szavak közötti szemantikai kapcsolatokat tünteti fel. A tezauruszok bizonyos tematikus leírásokat tartalmazznak, ezek a szavak szemantikai karakterisztikái. Az első tezauruszt Roget állította össze az angol nyelvre, több mint 100 évvel ezelőtt (1852).

Tegyük fel, hogy adva van egy tezaurusz, amely bizonyos állapotok sorozatának valamelyikében lehet. Jelöljünk egy vett közleményt T -vel és tegyük fel, hogy minden közlemény megváltoztatja a tezaurusz állapotát, azaz annak valamilyen transzformációjával ekvivalens. Annak, hogy az eredményt a tezaurusz egy új állapotának nevezzük-e vagy egy új tezaurusznak, nincs különösebb jelentősége.

Ha az információ fogalmát a szó klasszikus jelentésében használjuk, akkor a tezaurusz az események és valószínűségeik listájával ekvivalens. A vett közlemények, amelyek megváltoztatják az események valószínűségeit, e lista transzformációinak tekinthetők.

Bizonyos közlemények azt jelenthetik, hogy egyes eseményekhez 0 valószínűséget kell rendelnünk, vagyis, hogy a szóbanforgó eseményeket törölni kell a listáról. A listát persze nem növelhetjük, csak csökkenthetjük. Általánosabb értelemben azonban az események listája egy közlemény hatására bővíthet is, olyan új esemény válhat ismertté, amelyre előzőleg nem számítottunk.

Az információ mennyiségének új definíciója adható a klasszikus eset analógiájára: az információ $P(\theta, T)$ mennyiségét úgy határozhatjuk meg,

² S. GOLDMAN: Information Theory. London. 1953.

mint a θ tezausz változásának mértékét a T közlemény következtében. Ez lényegében azt jelenti, hogy minden megengedett T szöveghez (valamely kód-ban kifejezett közleményhez) hozzárendelünk egy bizonyos A_T operátort, amely a θ tezauszt módosítja.

Nem tárgyaljuk most kvantitatív karakterisztikák megállapításának kérdését. A változás különböző mértékekkel mérhető, valamely karakterisztikát kiválasztva vehetjük annak a négyzetét, konstanssal való szorzatát stb.

A lényeges az, hogy T közleményben a θ tezauszra vonatkozó információ mennyiségét a tezauszhoz a közlemény hatására létrejött változásaival, e változás mértékével jellemezhetjük.

Meg kell jegyeznünk, hogy amikor a klasszikus elméletben azt állítjuk, hogy az információ mennyisége a valószínűségek hányadosának logaritmusával egyenlő, akkor már bizonyos matematikai feltevésekkel élünk. E feltevések különböző matematika-esztétikai megfontolásokkal kapcsolatosak, amelyeknek célja elegáns matematikai teória létrehozása. Ez ezért lényeges, mert egy jól kezelhető elmélet a matematikai apparátus használhatóságát nagyban befolyásolja.

Nyilvánvaló, hogy vannak olyan közlemények, amelyeket nem vonatkoztathatunk az adott tezauszra. Az ilyen közleményekben található információ az adott tezausz szempontjából zérus.

Ha a tezausz egy közlemény hatására önmagába megy át (azaz állapota változatlan marad), akkor $P(\theta, T) = 0$. Ez annak a helyzetnek felel meg, amikor egy érthetetlen szöveg nem szolgáltat az olvasó vagy hallgató számára információt. Nyilvánvaló, hogy az információ statisztikai tulajdonságainak problémája ilyenkor háttérbe szorul. Statisztikai karakterisztikák és bizonyos definíciók bevezetésével elérhetnénk, hogy a tezausz változását bizonyos valószínűségek megváltozásával fejezzük ki. Megfelelő súlyozott karakterisztikákkal is jellemezhetnénk a tezausz különböző részeiben bekövetkező változásokat. Általában azonban nem létezik olyan valószínűségi konstruktum, amely minden szempontból kielégítő lenne.

Megemlítjük, hogy A. N. Kolmogorov a Moszkvai Matematikai Társaság ülésén 1963 decemberében tartott előadásában új szempont szerint tárgyalta a valószínűség-elmélet felépítését, nevezetesen arra alapozva, hogy a valószínűség fogalma másodlagos az információ fogalmához képest. Azt javasolta, hogy először az információt határozzuk meg valamilyen módon, majd ebből kiindulva építsük fel a valószínűségszámítás elméletét.

Ténylegesen az emberi intuíció számára a „valószínűség” fogalma összetettebb, mint az „információ”-é. Elvileg fontos tehát, hogy az információnak olyan meghatározásával rendelkezünk, ami nem a valószínűségelmélet meglevő rendszerén alapul. Statisztikai szempontból egy adott szimbólum megjelenése a kommunikáció csatornájában jól leírható a valószínűség fogalmával. De elképzelhető, hogy még ebben az esetben is módszertanilag egyszerűbb lenne az információ fogalmából kiindulni.

Mi most egy másik meghatározást adunk az információra, a tezausz fogalmát felhasználva. Emlékeztetünk rá, hogy egy T közlemény (szöveg) egy A_T operátornak feleltethető meg, amely hatást gyakorol a θ tezauszra.

Legyen most két szövegünk, T és T_1 . Mit jelent az, hogy e két szöveg ugyanazt az információt tartalmazza? Vagy más szavakkal: mit jelent az, hogy a két szöveg szinonim? A válasz természetesen az, hogy két szöveg, T és T_1 akkor szinonim, ha a tezauszra vonatkozólag ugyanazon transzformá-

ciós operátornak felelnek meg: $A_T = A_{T_1}$. Hangsúlyozzuk, hogy szövegek szinonim voltát vettük figyelembe, nem az információ mennyiségét. Két T és T_1 szöveg ugyanis rendelkezhet azonos információmennyiséggel [$P(T_1, \theta) = P(T_2, \theta)$] úgy is, hogy maguk az információk különbözők. Ebben az esetben maguk a szövegek természetesen nem szinonimák.

Definiáltuk tehát annak fogalmát, hogy két T és T_1 szöveg ugyanolyan jelntésű az információ adott vevője szempontjából. A két T és T_1 szöveg ekvivalenciáját természetesen mindig valamely adott tezaursz szempontjából vizsgáljuk.

Nyilvánvaló, hogy ha különböző tezaurszaink vannak, az egyik szempontjából szinonim szövegek egy másik szempontjából nem lesznek szinonimák. Példaként vizsgáljunk két T és T_1 szöveget. Legyen az első, T , az *Anyegin* teljes szövege, a másik pedig T_1 , ennek prózai karikatúrája: Élt két úr, Lenszkij és Anyegin, Olgának és Tatjánának udvaroltak, párbajoztak, az egyik megölte a másikat. E másik szöveg számunkra nem tartalmaz semmi közöset az *Anyegin* című művel. Nem nehéz azonban elképzelni olyan embert, akinek számára e két T és T_1 szöveg ugyanazzal az információval bír. Sőt, ha elektronikus számológépben egy szöveg megértését akarjuk modellálni, nehéz lenne oly gépet szerkeszteni, amely egy költői szöveg tulajdonságait meg tudná különböztetni egy jó prózai átírástól. Meg kell jegyeznünk, hogy egy olyan gép, amely jelentéssel bíró információk vételére képes, nemcsak a vett információ tárolására, hanem logikai következtetések levonására is képes. Azt mondhatjuk tehát, hogy a gép akkor érti meg az *Anyegin* szövegét, ha válasszolni tud például az ilyesféle kérdésekre: „Mely napon volt Anyegin és Lenszkij között a párbaj?” Igaz, hogy ez nincs a szövegben közvetlenül megmondva, de ismeretes, hogy a párbaj közvetlenül Tatjana születésnapja után volt, ez pedig január 25-e; így a kívánt válasz levezethető.

Ha az A_T operátor alkotásának szabályait mint valamely θ tezaurszon kívül állót tekintjük, akkor a $P(T, \theta)$ mennyiség értéke ezektől a szabályoktól függ. Másképpen azt is mondhatjuk, hogy a $P(T, \theta)$ értéket a T szöveg és a szó tágabb értelmében vett tezaursz határozza meg.

Vizsgáljunk most külön egy szűkebb értelemben vett tezaurszt, amely nem foglalja magába az A_T operátor megalkotásának szabályait. E fogalom lényeges tulajdonsága az, hogy a θ tezaurszban tárolt ismeret előzetes növekedése (a tezaursz bővülése) nemcsak csökkentheti, hanem növelheti is a $P(T, \theta)$ mennyiségét. Impliciten ez azt jelenti, hogy az, aki már foglalkozott valamely tudományággal, általában több információt fog nyerni e tudományág speciális közleményéből, mint amennyit tanulmányait megelőzően nyert volna. Meg kell jegyezni, hogy a szemantikai információ modelljét ez a speciális tulajdonság alapvetően megkülönbözteti az információ klasszikus elméletétől. Ez utóbbiban az a priori információban beállott növekedés minden esetben csökkenti az adott közleményből nyert információ mennyiségét. A helyzet az, hogy a kommunikációelmélet bennem játszik szerepet a közlemény „megértésének” a foka. Feltételezzük, hogy a vevő mindig helyesen van „behangolva”. Az információ szemantikai elméletében alapvető jelentőségű a vevő helyes „behangolásának” valóságos lehetősége.

Vegyünk például közleménynek egy valószínűségelméleti szöveget és legyen adva vevőként két hallgató: egy elemista, aki életében még nem sokat tanult, és egy jelentős a priori ismerettel rendelkező matematika szakos hallgató, aki már a matematikai analízisben és a matematika alapjaiban járatos,

de valószínűségtelmélettel még nem foglalkozott. Ki fog több információt nyerni a szövegből? A válasz világos: a hallgató több információt nyer az adott szövegből, mivel előzőleg többet tanult és jobban fel van készítve az információ befogadására. Természetesen az ellenkezője is lehetséges, hogy ti. a vett információ mennyisége csökken az a priori ismeret növekedésével. A mi számunkra például a következő közlemény információtartalma: „a Volga a Káspi-tengerbe ömlik” semmitmondó, mivel semmi újat nem tanultunk belőle. Rendszerint bonyolultabb esetekben mégis akkor vagyunk képesek több dolog megértésére, ha ismereteink növekednek.

Ha a teaurusz összetettebb, akkor nagyobb változások történhetnek benne az új szöveg hatására. Egy összetettebb teaurusz intenzívebben változhat, mint egy egyszerű.

Ez a megállapítás a következőkben összegezhető. Egy egyszerű teaurusz alig tud valamit kivenni az adott T szövegből (nem képes azt megérteni). Egy differenciáltabb teaurusz jól megéri a T szöveget és maximális információt nyer belőle. Egy telített teaurusz viszont képtelen új információ befogadására, ez már mindent tud.

N. Akimov hasonló megállapítást tett a színházi művészetre alkalmazva:³ „... A néző figyelmét két dolog köti le a színpadon: az egyik az, ami közös a nézőben és a színpadi cselekményben, a másik, amiben különbözik ő és a tapasztalatai az előadott mű által keltett benyomásoktól. . . Ha az élet a Marson lényegesen különbözik a mienktől, akkor alighanem sok nehézséget jelentene számunkra egy Mars-beli színdarab végignézése. De ha a néző semmi olyat nem lát a színpadon, ami újat jelentene a számára, semmit, ami gazdagítaná tapasztalatait, akkor akármennyire is hasonlít ez az ő mindennapi életéhez, elfecsérelte az idejét a színházban. E két tényező egyensúlyában rejlik »a produkció hasznosságának« a titka.”

(Ezután következik a formális modell leírása, majd a tanulmányt az alábbi fejezet zárja — a ford.)

A modell néhány sajátossága

A leírt modellben az információ elemzése elemi eseményeknek a szövegből való kielemezésére korlátozódott. Hasonló problémák fordulnak elő minden esetben, amikor valamilyen kód formájában kifejezett közlemény jelentésének „megértéséről” van szó. Így például egy ALGOL gépi nyelven kódolt gépi program „megértésének” problémája ugyancsak felfogható úgy, hogy a szövegelemeket úgy értelmezzük ezen a nyelven, mint eseményeket a „gépi teaurusz”-ban.

Az információmennyiség fent adott meghatározásában fontos szerepet játszik a pragmatikus szempont, vagyis az a probléma, hogy egy adott szöveg által tartalmazott információ hogyan hasznosítható. Ez alapvető jelentőségű kérdés az információ szempontjából is. Valójában, egy adott közlemény által tartalmazott információ mennyiségének értékelése szorosan kapcsolódik ahhoz a kérdéshez, hogy az információ vevője hogyan tudja ezt hasznosítani. Ebből következik, hogy az információ pragmatikus aspektusának, annak, hogy a vevő hogyan interpretálja az információt, tükröződnie kell az értékelésben.

³ N. AKIMOV: A színházban. (oroszul). Moszkva — Leningrád, 1962. 20.

Másrészt az is igaz, hogy az információ mértéke jellemezhető az információ szemantikai karakterisztikáival is, azzal, hogy mit tartalmaz az információ. Itt valójában semmi ellentmondás nincs, minthogy a szöveg objektív karakterisztikái a jelrendszer valamennyi aspektusát kifejezhetik. Nevezetesen a rendszer szintaxisa jelentősen befolyásolja a szövegre vonatkozó tezausz-transzformáló operátor alkotásának módszerét.

Világos, hogy mindig valamely közvetítő útján nyerjük az információt, aki vagy amely az információ birtokában van. Ez a közvetítő valójában egy analóg tezausz, amely információkészletet tartalmaz a külső világról. Ebből a szempontból az adás és a vétel a két tezausz közötti információ-cseréből áll. Az adott szöveg a vevő szempontjából pragmatika, az adó szempontjából szemantika.

Egy lényeges kérdés merül fel ezzel kapcsolatban. Világos, hogy a két tezausz komplexitás-fokának meg kell egyeznie ahhoz, hogy megérthessék egymást. Ha az adó „intelligensebb”, mint a vevő, az utóbbi egyszerűen nem érti az előzőt. Nem akarunk kitérni most arra a divatos problémára, hogy vajon egy gép lehet-e „intelligensebb”, mint az ember. Egyelőre nincsenek ilyen gépek; az ember többre képes, mint bármely eddigi gép (elképzelhető azonban, hogy olyan gépet fognak konstruálni, amely felülmúlja az embert). Jelenleg az a helyzet, hogy az ember sokkal gazdagabb nyelven utasít és sokkal többet tehet bele közleményeibe, mint amit a gépek képesek megérteni. Az emberi nyelven adott szövegek rendkívül „sokrétűek”, s megértésük összehasonlíthatatlanul nagyobb gazdagsággal bíró tezauszokat igényelnének, mint amilyenekkel a jelenlegi gépek rendelkeznek. Az ember a saját nyelvén sokkal gazdagabb jelentésárnyalatokat képest kifejezni, mint amit a gép venni tud. Nem ok nélkül keletkeztek az elmúlt években az ún. „általános” programozó nyelvek tucatjai. Létrehozóik igyekeztek olyanná tenni ezeket a nyelveket, hogy egyrészt elég egyszerűek és jól formalizáltak legyenek ahhoz, hogy a gép egyértelműen követni tudja az ilyen nyelveken kódolt programot, másrészt amennyire csak lehet, álljanak közel az ember természetes nyelvéhez.

Ha az ember a saját nyelvén óhajtana beszélni a géppel, nagy nehézségekbe ütközne. Ezek a nehézségek főleg azzal kapcsolatosak, hogy a gépben a világ leírása, azaz a gép tezausza szimplább, és ami még lényegesebb, szervezésének módjában is eltér az emberétől.

Az ellenkező eset is előfordul, amikor az ember nem érti a gépet. Előfordul, hogy a programozónak óriási erőfeszítésébe kerül, míg megtalálja a hibát egy előzőleg többszörösen kipróbált (gépi nyelven írott) programban, vagy megállapítja, hogy csak véletlen gépi hiba történt.

Így tehát a tezauszok kölcsönös megfelelésének kérdése távolról sem egyszerű probléma, tanulmányozása még sok figyelmet igényel. Különös jelentősége van ennek a kérdésnek a számológépes technika további fejlesztésének megtervezésében, ha olyan gépet akarunk létrehozni, amelyik megérti az embert.

Nézzünk egy további kérdést. Két szöveg T_1 és T_2 szinonimitása a θ tezauszra vonatkozólag természetes módon definiálható Carnap eszméi alapján, amelyeket az intencionális ekvivalenciával és az ekvivalens intencionális struktúrával kapcsolatban kifejtett.⁴

⁴ R. CARNAP: *Meaning and Necessity*. (oroszul) Moszkva – Leningrád, 1959.

Carnap szerint két szövegnek ugyanaz a jelentése (ugyanaz az intenciója), ha a világ bármely elképzelhető helyzetében megőrzi ugyanazt a jelentést. (Ezt a meghatározást alkalmazza Carnap bizonyos formális szemantikai rendszerek szövegeire⁵).

Ez a definíció lényegében azt jelenti, hogy a két szöveg minden lehetséges tezauszra vonatkozóan szinoním. Érdekes azonban foglalkozni a kialakulatlan vagy lokális tezauszok vizsgálatával is.

A megértés folyamatának modellálása reménytelen lenne, ha nem volna lehetséges e folyamat kialakulatlanabb modelljeinek tanulmányozása. Továbbá a megértési folyamat lényege szoros kapcsolatban van azokkal a módszerekkel, amelyekkel ki tudjuk választani az adott helyzet szempontjából lényeges, nem nagyszámú szemantikai karakterisztikát, azaz a tezausznak azt a „döntő részletét”, amely nélkülözhetetlen az adott szöveg transzformálásához.⁶

Meg kell jegyeznünk, hogy a tanítás komplex folyamataiban a szituáció megértésének folyamata játsza az alapvető szerepet, ami pontosan a szituáció lényeges karakterisztikáinak kiemelését jelenti.⁷

Másrészt a tapasztalatok azt mutatják, hogy ha egy konkrét tezausztól függetlenül törekszünk egy adott nyelv szavai „szemantikai portréjának” teljes leírására, az ilyen kísérletek mérhetetlenül bonyolult és rosszul formalizálható folyamatokhoz vezetnek.

(Ju. A. Szejder: On the Semantic Characteristics of Information. In: Information Storage and Retrieval. Oxford, 1965. 221—233.)

(Fordította: Petőfi S. János)

⁵ Uo.

⁶ JU. A. SREJDER: Gépi fordítás a szövegek szemantikai információi alapján. NTI, 1963. 1. 34—38.

⁷ JU. A. SREJDER: Tanítási modellek és ellenőrző rendszerek. Függelék R. BUSH — F. MOSTELLER: Stochastic Model of Teaching című könyvének orosz fordításához. Moszkva, 1962. 465—479.

Majakovszkij poémáinak ritmikája

A Люблю (*Szeretek*) az egyetlen Majakovszkij poémái közül, amelyet a költő elejétől végig $0/1 \rightarrow 1/2 \rightarrow 1/2 \rightarrow 0/2$ szerkezetű* szabályos négyes-tagolatban¹ írt. (Ez a vers 1922 nyarán született.) A 164 verssor közül mindössze 6 képez kivételt. Mivel a szabályos négyes tagolat metrikája Majakovszkij más műveiben is fontos szerepet tölt be,² indokoltnak látszik e poéma metrikájának és ritmikájának részletes jellemzése, mintegy első lépésként egy tervszerű kutatómunkának a Majakovszkij-versek ritmusának felderítése érdekében.

A négyestagolat (négyhangsúlyos tagolóvers) ma is tovább él a modern költészetben. Ebből a szempontból igen aktuális feladat világos fogalmakat teremteni Majakovszkij négyhangsúlyos tagolóverseinek sajátosságai körül. Ha figyelmen kívül hagyjuk a negyedik, metrikus értelemben erős szótag után következő szótagokat (ez a negyedik szótag feltétlenül hangsúlyos a séma szerint), akkor a szabályos négyestagolat általános sémája 16-féleképpen tartalmazhatja a négyhangsúlyos alapformát a négy metrikus hangsúlynak megfelelően, ha a mellékhangsúlyt elhanyagoljuk. Íme:

0 - szótagos (üres) ütemelőző

- | | | |
|-----|---|---|
| | | $\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \cup & & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & & \cup & \text{—} \end{array}$ |
| 0.1 | $0 \rightarrow 2 \rightarrow 2 \rightarrow 2 \rightarrow$ | Я вот в «Бюро похоронных процессий»... |
| | (daktilus) | $\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} \end{array}$ |
| 0.2 | $0 \rightarrow 1 \rightarrow 2 \rightarrow 2 \rightarrow$ | (a "Ljubljú" sorai között nem fordul elő) |
| | | $\begin{array}{cccccccc} \text{—} & & \cup & \cup & & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} \end{array}$ |
| 0.3 | $0 \rightarrow 2 \rightarrow 1 \rightarrow 2 \rightarrow$ | Больше чем можно, больше чем надо... |
| | | $\begin{array}{cccccccc} \text{—} & & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} \end{array}$ |
| 0.4 | $0 \rightarrow 2 \rightarrow 2 \rightarrow 1 \rightarrow$ | Что мне тоска о Булонском лесе?! |
| | | $\begin{array}{cccccccc} \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \cup & \text{—} & \cup & \text{—} \end{array}$ |
| 0.5 | $0 \rightarrow 1 \rightarrow 1 \rightarrow 2 \rightarrow$ | (nem fordul elő a költeményben) |

* A ferde vonal jelentése itt: vagy. (A fordító megjegyzése.)

¹ M. L. GASZPAROV terminusa. (A magyar szóhasználat szerint a négyhangsúlyos tagolóvers felel meg ennek a fogalomnak. — A ford.)

² Így többek között a Ljubljú poémából átment ez a metrum a Proétó-ba, ott azonban más metrumokkal is keveredik. Ez a magyarázata annak, hogy sokszor csak a két költemény tematikai összefüggéseit is figyelembe vevő analízis képes felismerni az alkalmazott metrikát.

- 0.6 0-1-2-1- Сердце снёс бы, обратно взяв
 0.7 0-2-1-1- Поезд — и то к вокзалу гонит
 0.8 0-1-1-1- Что мне вздох от видов на море?!
 (trocheus)

Egyszerű (egyszótagos) ütemelőző

- 1.1 1-2-2-2- А я, разживясь трехрублевкой фальшивой...
 (amfibrachisz)
 1.2 1-1-2-2- Любовь любому рожденному дадена
 1.3 1-2-1-2- Один — идиот! — манжеты наделал...
 1.4 1-2-2-1- и мне, и реке, и стовёрстым скалам?!
 1.5 1-1-1-2- но между служб, доходов и прочего...
 1.6 1-1-2-1- и груди стал заливать крахмалом
 1.7 1-2-1-1- влюбился в глазок 103 камеры
 1.8 1-1-1-1- У прочих знаю сердца дом я
 (jambus)

Dupla (kétszótagos) ütemelőző nem fordul elő a poémában.

A négyestagolatnak ezek az alapformái a 164 verssor közül 149-ben, vagyis a verssorok 90%-ában, változatlan formában jelentkeznek (a metrikus hangsúly kihagyása és kiegészítő metrikai hangsúly nélkül). A sorok forma szerinti megoszlása a következő:

Sorszám, Jelölés	Ütemezés		Sorok száma	A poéma összes sorainak %-ában
	0	1		
	szótagos			
1. 222	7	37	44	26,8
2. 122	—	28	28	17,1
3. 212	4	27	31	18,8
4. 221	3	10	13	7,9
5. 112	—	9	9	5,5
6. 121	1	9	10	6,1
7. 211	1	8	9	5,5
8. 111	1	4	5	3,1
Összesen:	17	132	149	90,8

Hogy jobban megértsük ezt a táblázatot, számoljuk meg, hány verssorban vannak egy- és kétszótagos közők a különböző hangsúlyos szótagok között (csak a fenti 149 verssort vesszük figyelembe):

	Ütemelőző				Összesen, az ütemelőző szótagoktól függetlenül	
	0		1			
A hangsúlytalan szótagok száma:	1	2	1	2	1	2
Az 1. és a 2., a 2. és a 3., a 3. és a 4. hangsúly között	2 6 6	15 11 11	50 48 31	82 84 101	52 54 37	97 95 112

A számok azt mutatják, hogy kétszótagos közök sokkal gyakrabban fordulnak elő, mint egyszótagosak. Ez egyúttal azt is megmagyarázza, hogy *a)* miért van sokkal több tiszta amfibrachisz (1222. forma), és viszonylag sok tiszta daktilus (0222. forma) az üres ütemelőzőt tartalmazó sorokban; *b)* miért vannak túlsúlyban a 2., 3., 4. formák, ahol egyszótagos közök vannak, a kétszótagos közöket tartalmazó 5., 6. és 7. formákkal szemben; *c)* miért van igen kevés 8. formájú sor (trocheus és jambus).

Ha az egyszerű ütemelőzős sorokat külön elemzésnek vetjük alá (ilyen sorokból van a legtöbb a poémában), még egy dolog tűnik a szemünkbe: egyszótagos közök különösen a harmadik és negyedik hangsúly között, vagyis a sor vége felé igen ritkán fordulnak elő. A ritmusnak ez a *lelassulása* a sor végén szöges ellentétben van azzal, amit a kor más poétáinak (Jeszenyinnek, Bagrickijnak és másoknak) a műveiben látunk, vagyis a három- és négyhangsúlyos tagolóvers általános hagyományával. Jó volna kideríteni, mennyiben Majakovszkij tipikus sajátosságáról van szó, a „*Ljublj*”-poéma határain túlmenőleg is. Az üres ütemelőzőt tartalmazó sorokban viszont mintha más tendencia jelentkezne: ezekben szinte gondosan kerül a költő az egyszótagos közöket az első és a második hangsúly között. Persze az üres ütemelőzőt tartalmazó sorok száma összevéve is olyan kicsiny (mindössze 17), hogy ennek a megfigyelésnek nem tulajdoníthatunk nagy statisztikai „értéket”.

Az elmondottakkal ki is merítettük azt, amit a formák statisztikai vizsgálata alapján állapíthatunk meg Majakovszkij sorainak művészi tendenciáiról. A 0.2 és 0.5 formák teljes hiányát például nem tekinthetjük jelentős ténynek: hiszen olyan sor is mindössze csak kettő van, amelynél az üres ütemelőzőt tartalmazó sorban egyszótagos közt találunk az első hangsúlyközi helyzetben: így semmiképpen sem tölthetik be azt a négy helyet, amely az ilyen ritmikai képnek megfelel (0.2, 0.5, 0.6 és 0.8).

Az orosz szabályos négyestagolat elvileg jól elbírja a metrikai hangsúly kihagyását, ennek következtében számos olyan forma jön létre, amelyben csak három, sőt esetleg csak két hangsúly van. Ezek részletes osztályozására most nem térünk ki, csak azokat a formákat említjük meg, amelyek a vizsgált poémában is előfordulnak. Mindenekelőtt bemutatunk egy táblázatot 8 olyan sorból, amelyekben a második vagy a harmadik hangsúly kimarad.³

³ A táblázat nem tünteti fel az ütemelőzők szerinti különbséget. A hangsúlytalan közök vizsgálata során arra is kitérünk, milyen alapformákból származtatható le az adott háromhangsúlyos forma.

Váz	Származtatás ⁴	Sorok száma
—2—4—	3. vagy 4.	1
Продумана, выверена, проверена		1
—1—4—	5. vagy 6.	
пока под ложечкой не занает		
Összesen, a harmadik hangsúly kihagyásával		2
—4—2—	2. vagy 3.	1
тем более — несгораемый шкаф		
—4—1—	6. vagy 7.	2
Юношеству занятий масса жарился в кутаисском зное		
—3—2—	5.	1
рубах. Но и этого мало		
—3—1—	8.	2
От радости себя не помня...		
Összesen, a második hangsúly kihagyásával		6

Itt szintén mutatkoznak olyan tendenciák, amelyek eltérnek attól, amit például Bagrickijnál⁵ tapasztalunk; Bagrickij *sokkal gyakrabban* hagyja ki a harmadik hangsúlyt, mint a másodikat.

Hátra van még egy sortípus: 3—2—2— (... Очерствеаает сердечная почва) az első hangsúly kihagyásával. Összesen sem sok olyan háromhangsúlyos sor van, amelyik a vizsgált típushoz tartozik (vagyis ahol a szabályos négyhangsúlyos tagolóvers vizsgált törvényszerűsége mellett kimarad egy metrikai hangsúly): mindössze 9, azaz a poéma sorainak 5,5%-a. Bagrickij szabályos négyestagolatai között viszont ez a típus 20%-kal szerepel. Bagrickijnál kéthangsúlyos sorok is vannak (igaz, nem nagy számban), ahol két metrikus hangsúly marad ki:

3—3— На фотографиях серийных...
1—6— Застенчивость и головокруженье...

⁴ Példa: a 3. vagy 4. formára való utalás a „Származtatás” rovatban azt jelenti, hogy a —2—4— formát úgy kaphatjuk meg, ha a 3. vagy a 4. harmadik hangsúlyos szótagát hangsúlytalannal cseréljük fel. Ez a kettősség bizonyos háromhangsúlyos formák származtatásánál ízelítő azokból az apróbb logikai nehézségekből, amelyekkel a négyhangsúlyos tagolóvers formáinak elemzése jár.

⁵ A Bagrickij négyhangsúlyos tagolóverseire vonatkozó tájékoztatásért hálával tartozunk N. Rieskovának, Sz. Sz. Prohovának és L. Basszalügonak.

Majakovszkij vizsgált poémájában ilyen sor egyáltalán nem fordul elő. Nincs a *Ljublj*-ban olyan háromhangsúlyos sor sem, ahol egy metrikus hangsúly kihagyása folytán ötszótagos köz keletkeznék, pedig ez elég gyakori eset a klasszikus háromszótagos mértékű verselésben, s Bagrickij négyes-tagolatai között sem ritka:

1-1-5- Они, покачиваясь, проплывали ...

1-1-5- Кричит, сорвавшимся от напряжения ...

A *Ljublj* sorai között egyszer fordul csak elő, hogy mellékhangsúly esik az első szótagra:

Я

жирных

с детства привык ненавидеть ...

A mellékhangsúly itt a 2. forma módosulását okozza.

Végül marad még 6 olyan sor a vizsgált poémában, amely nem engedelmeskedik a szabályos hangsúlyos tagolóvers törvényeinek (az összes soroknak ez mindössze 3,8%-a). E 6 sorból 3 könnyen hozzáídomítható a szabályos négyestagolat ritmusához, mivel a különbség csak abban áll, hogy az egyik hangsúlyközi szakasz egy szótaggal megnyúlik:

A valóságos ritmus	A megfelelő helyes forma
1-2-3-2-	1-2-2-2-
Берут Добролюбова (чтоб зло ненавидеть)	Душой отдыхаете на женах, на вдовах
0-2-3-2-1-3-4-	0-2-2-2-1-2-4-
Как избирателейсывают на митинг	гипербола праобраза Мопассанова

A ritmus érezhető döccenése (két hangsúlyos hely érintkezése) jellemzi a következő sort:

-2-0-2- — я же люблю! — тянет и клонит.

Végül teljesen kiesik a ritmusból ez a sor:

1-0- Со дня на день.

Vizsgáljuk meg ezek után a sorok végződését: az utolsó (a negyedik) metrikai hangsúly után következő szótagokat. Két összerímelő sor kivételével:

мыслишки звякают лбенками медненькими ...
один водокачки мне собеседниками ...,

a sorvégződés egy- vagy kétszótagos. Általában hangsúlytalan, vagyis a klasszikus verselésben szokásos nőrímeknek vagy daktiluszi rímeknek tekinthetjük őket. Csak két esetben fordul elő, hogy a sorvégződés vitathatatlan

mellékhangsúlyt von magára. Az egyik esetben ez a négyestagolat rímelő sorpárjain belül figyelhető meg:

будто поэтовым бредом во *снѣ навѣс* ...
тромада любовь, громада *ненависть*.

Itt a rím köti össze a $\text{—} | \text{—} \text{—}$ és $\text{—} \text{—} \text{—}$ ritmusú sorvégződéseket.

A másik hasonló eset a poéma kezdősoraiban található, ahol a rím kapcsolja össze a ritmusukban eltérő ($\text{—} \text{—} \text{—}$ és $\text{—} | \text{—} \text{—}$) sorokat:

Любовь любому рожденному *дадена* ...
и *со дня на день* ...,

A mondottakon kívül nyolc olyan hely van a költeményben, ahol a rím nem ugyanannyi szótagból áll, mint a $\text{—} \text{—} \text{—}$ és $\text{—} \text{—}$ ritmusú sorvégződés, ezek azonban nem kirívó esetek, mivel az egész poéma pontatlan, bár mesterien formált rímekkel van tele.

Térjünk rá ezek után a poéma általános kompozíciójának vizsgálatára, szemügyre véve nemcsak a metrikát és a ritmust, hanem velük együtt a rímek elhelyezkedését is. Az egész poéma négysoros egységekre tagolható. Közülük 34-ben keresztrím található, 7 pedig tovább bontható kétsoros párosrímű egységekre. Ezek a kétsoros egységek értelmileg is egymáshoz kapcsolódnak, így a négysoros tagolást tekinthetjük jellemzőnek az egész költeményre. A 11 epizódra (kis fejezetre) bomló poémában a következőképpen oszlanak el a négysoros szerkezeti egységek:

$3 + 4 + 4 + 7 + 6 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4 + 1 (= 41)$.

A bevezető epizódok után ($3 + 4 + 4$) következnek a leghosszabbak: *Мой универсум* (7) és *Взрослое* (6). Hirtelen váltással sorozatban következnek ezután a rövid epizódok (*Что вышло, Зову, Ты, Невозможно*, — $3 + 3 + 3 + 3$); a váratlan átmenet megfelel a témakifejtés drámai felgyorsításának. Vizsgáljuk meg most lépésről lépésre a szerkezetet.

Az első négysoros egység a nyomdai tördelés szerint 6 sorból áll:

Любовь любому рожденному дадена, —
но между служб,
доходов
и прочего
со дня на день
очерстывает сердечная почва.⁶

Ezekben a kezdő sorokban található a poéma egyetlen olyan verssora (*со дня на день*), amely teljesen kiesik a ritmusból, s két nem egyenlő szótagszámú rím, méghozzá az egyik esetben külön mellékhangsúllyal. A szabálytalanságoknak ez a tobzódása mindjárt a költemény elején egyébként is jellemző Majakovszkijra: a vers szabályos sodrását nem mutatja meg az első pillanatokban, csak fokozatosan bontakozik ki ez a szabálytalanságok közül (vö., ha csak a kezdő sorokat is, a *Юбилейное, Сергею Есенину, Во весь голос* s. költeményekben).

⁶ A Ljubljú-ban Majakovszkij a lap „szélére” tolja a sor közepét, ha ez megfelel a sorok „lépcsőzetes” elhelyezkedésének. Ezt a módszert alkalmazza a költő összes későbbi poémájában is. Mi természetesen egy sornak tekintjük az ilyen felszabdalt sorokat is.

A második négy soros egység a javasolt tagolás szerint:⁷

На сердце тело надето,
на тело —
рубаха.
Но и этого мало!
Один! —
идиот! —

манжеты наделал
и груди стал заливать крахмалом.

Ezek a sorok normális, szabályos négyhangsúlyos tagolóversnek tekinthetők. Az ütemelőzők ugyan mindenütt egyszótagosok (ún. „női” ütemelőzők), a formák megválasztása azonban nem segít az olvasónak, hogy beleilleszkedjék az ütembe (a második sorban hangsúlyhiány van). Megnehezíti a metrika világos felismerését az is, hogy az első sor vége és a második sor eleje között áthajlás (enjambement) van. Érdemes figyelni a hatszótagos rímre:

надето, на тело — манжеты наделал.

Ritmikailag könnyű a rímet érzékelni, mert az összerímelő hat szótagnak azonos a ritmikai képlete:

o — o | o — o

A rímek itt mind nőrímek.

Az első epizód utolsó négy soros egysége viszont tiszta négyütemű amfibrachisz, daktilusi végződésekkel. A tagolóversnek „szünettartó” versként való értelmezése (amely úgy keletkezik, ha a szabályos háromszótagú verslábban kihagyunk bizonyos szótagokat) sok orosz költőre jellemző, s bizonyára tudat alatt élt Majakovszkijban is. Érdekes megjegyezni, hogy esetünkben a folyamatos amfibrachikus ritmikájú sorokat kissé ünnepélyesnek vagy romantikus színezetűnek érezheti az olvasó. Erre tudatosan is figyelmeztetnek költőink e ritmika ironikus felhasználásával az efféle, nem túlságosan „fennkölt” verssorokban:⁸

Под старость спохватятся. Женщина мажется.
Мужчина по Мюллеру мельницей машется.
Но поздно. Морщинам множится кожа,
Любовь поцветет, поцветет и — скукожится.

A második epizód (Мальчишкой) tizenhat sora közül 6 amfibrachisz. A többi sor úgy tekinthető, mint négyhangsúlyos tagolóversek az amfibrachis-

⁷ Rendszerint így szerepel a kiadványokban:

На сердце тело надето,
На тело — рубаха ...

⁸ Minthogy azonos hatást akartunk elérni, itt hagyományos módon szedettük a négy soros egységet. Egy másik, még frappánsabb példa a Teli torokból poema bevezetéséből:

Неважная честь, чтоб из этих роз
Мои изваяния высились
По скверам, где харкает туберкулез,
Где б... с хулиганом да сифилис.

szok szövetén. Az egész poémában dominál az egyszótagos ütemelőző (ami az amfibrachisszal való kapcsolata alapján érthető is). Ezt látjuk itt is minden sorban, egyetlen szem kivétellel, ahol $0-4-1-1$ struktúra szerepel (*жарился в кутаисском зное...*). Aligha véletlen, hogy ez a sor, amely úgy is kitűnik az epizódon belül, mint a metrikus hangsúly kihagyásának első előfordulása, az epizód másik háromütemű sorával rímel (*пока под ложечкой не заноеет*; $1-1-4-1$), ahol a hangsúly kimaradása továbbcsúszik a sor vége felé.

$0-4-1-1$ ritmussal kezdődik a *Юношей*-epizód, amelyben a ritmus bizonyos megváltozását jelenti az üres ütemelőzők gyakori alkalmazása (16 sor közül 6-ban szerepel). A ritmus gyorsulása különösen a harmadik négy-soros egységben érezhető, amely mellel a poéma egyetlen tiszta trocheus sorát tartalmazza:

Что мне тоска о Булонском лесе?!
Что мне вздох от видов на море?!
Я вот
в «Бюро похоронных процессий»
влюбился
в глазок 103 камеры.

Az üres ütemelőzők, látható módon, később is megőrzik azt a funkciójukat, hogy előre jelezzék, ha döntő szakaszába ér a tartalom kifejtése. Minden-esetre így kezdődik az az epizód is, melynek címe *Что вышло*:

Больше чем можно,
больше чем надо —
будто
поэтовым бредом во сне навис — ...

A kezdet különleges ízét még fokozza, hogy itt tűnik fel az a ritmikai töltésű rím, amelyről már szóltunk előzőleg: *во сне навис — ненависность*.

Itt egyelőre talán meg is állhatnánk az elemzésben. A poéma ritmusmenetének elemzésére javasolt út elegendő alapot ad arra, hogy levonjunk bizonyos következtetéseket a módszerre vonatkozólag:

a) a poémában alkalmazott ritmusvariánsok teljes készletét feltártuk előzőleg, s elkészítettük ezeknek a variánsoknak a statisztikai analízisét. Ez a módszer hasznosnak mutatkozott az egyes epizódok szerkezetének konkrét elemzésében is. A ritkábban előforduló ritmusvariánsokból különösen értékes jelzéseket kapunk. Hullámmásuk gyakran szereplő variánsok szövetén (amilyenek például a tiszta amfibrachiszok) sajátos színezetet kölcsönöz az egész epizódnak.

b) Ha az egész poéma zenei kompozíciójára vagyunk kíváncsiak, akkor a rímek különböző típusairól is statisztikát kellene összeállítanunk (a rímek mélysége, ritmikai felépítése stb. szerint). Az orosz verselemzés hagyományait követve a ritmus tanulmányozását is folytathatnánk a szóhatárok, sőt az áthajlások (enjambement) és szünetek statisztikájának vizsgálatával. Nincs kizárva persze, hogy a tagolóversben általában (és Majakovszkijnál különösen) a szóhatárok játékos szerepét elnyomja az erősebb ritmikai kifejezőeszközök gazdagsága (a hangsúlyok száma, a hangsúlytalan közők hossza, ütemelőző

szótagok változó száma, a rímelő sorvégződés ritmikai felépítésének változása stb.).⁹ Az áthajlások és a szünetek viszont Majakovszkijnál roppant fontos ritmikai kifejezőeszközöknek bizonyulnak.

*

A szabályos négyhangsúlyos tagolóvers világosan felcsendül Majakovszkij néhány más művében is a sorok között is. Teljes egészében közöljük az alábbi példát, amelyben szabályos négyhangsúlyos tagolóvers tőle élesen elütő metrikával váltakozik (a *Про это с. роёмából* a *Пресненские миражи* c. rész):

Бегу и вижу —
 всем в виду
кудринскими вышками
себе навстречу
 сам
 иду
с подарками подмышками.
Мачт крестами на буре распластан,
корабль кидает балласт за балластом.
Будь проклята,
 опустошенная легкость!
Домами оскалила скалы далекость.
Ни люда, ни заставы нет.
Горят снега,
 и голо.

И только из-за ставенек
в огне иголки елок.
Ногам вперекор,
 тормозами на быстрые
вставали стены, окнами выстроаясь.
По стеклам
 тени
 фигурками тира
вертелись в окне,
 зазывали в квартиры.

⁹ Egy négysoros részlet PUSKIN: Egyiptomi éjszakák c. művéből.

Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом ...
И грустный взор остановила
Царица гордая на нем ...

E néhány sorban Puskin felhasználja mind a négy lehetőséget a hangsúlyok közötti szóhatároakra, amelyek a négyütemű jambus [o — o — o — o — (o)]. negyedik típusában a 4. és 8. szótag között előfordulhatnak. A különböző formák játéka itt jól kivehető, de csak azért, mert a továbbiakban majdnem azonos a négy sor ritmusa:

o	—		o	—	o	—	o	—	o	—	o
o	—	o	—	o	—	o	—	o	—	o	—
o	—	o	—	o	—	o	—	o	—	o	—
o	—	o	—	o	—	o	—	o	—	o	—

медв-е-е-е-е... —

Az ABAB keresztrímű négysoros egységek itt kétsoros AA BB párosrímeikkel váltakoznak. A második és a harmadik keresztrímes négysor (a töredék harmadik és ötödik négysora) olyan jambusban van írva, amelyben négyütemű és háromütemű sorok váltakoznak:

$$\nu \vdash \nu \vdash \nu \vdash$$

Van azonban egy másik sajátága is: az utolsó erős szótag hangsúlytalan is lehet (*ставенек*). Az első négysoros egység (*Безъ у вужы...*), bár a jambikus forma megtörik a második sorban, nyilván az ugyanilyen sémával rendelkező 4–3–4–3 ütemű jambus egyik variánsának tekinthető. E négysoros jambusok közé van beékelve három párban a hangsúlyos tagolóvers két-két sora.¹⁰

Azok a metrumok, amelyeket a kiragadott szemelvényben párhuzamba állítottunk, a *Pro etoban* is többször felbukkannak. Hangsúlyos tagolóvers formájában van írva például a poéma bevezető része («Προ что — про это?») az első négysoros egység kivételével, amely szabályos háromütemű tagolóvers, erős tendenciával az anapestusz felé. Szemmel láthatóan tematikai és emocionális kapcsolat áll fenn a *Pro eto* és a *Ljublju* négyütemű hangsúlyos tagolóverse között. A 4—3—4—3 ütemű jambus a *Pro etoban* — témáját és emocionális színészetét tekintve — néha valószínűleg a *Cselovek* poéma háromütemű jambusával tartja a rokonságot. Egyelőre azonban ezek még csak előzetes megjegyzések.

Fontos szerepet tölt be a négyütemű tagolóvers a *Vlagyimir Iljics Lenin* című poemában is. E poemában világosan kirajzolódik három alapvető ütemkép: szabad trocheus, négyhangsúlyos tendenciával; négyhangsúlyos sor, a hangsúlytalan közök hosszának teljesen szabad variációjával; és végül a

¹⁰ Ebben a sorban:

опустошенная легкость!

kimarad a második metrikai hangsúly, ugyanakkor viszont metrikai hangsúly jelenik meg az első szótagon:

$$\frac{1}{2} \mid \frac{1}{2} \ 0 \ 0 \mid - \ 0 \ 0 \ \frac{1}{2} \ 0 \ 0 \mid \frac{1}{2} \ 0 \ ,$$

Lenin poémában.¹¹

Szabad trocheus már a poéma második sorában felbukkan:

Но не потому,
 что горя
 нету более,
время
 потому,
 что резкая тоска
стала ясною
 осознанною болью.
Время,
 снова
 ленинские лозунги развихрь.
Нам ли
 растекаться
 слезной лужею, —
Ленин
 и теперь
 живее всех живых.
Наше знание —
 сила
 и оружие.

Ha a trocheusok szempontjából nézzük, az említett hét sorban az ütemek száma $6 + 6 + 6 + 7 + 5 + 6 + 5$. A hangsúly megoszlása ugyanakkor $4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 5 + 4$.¹²

Nem végeztünk ugyan kimerítő statisztikai vizsgálatokat, de talán nem elhamarkodott a megállapítás, hogy az említett hét sor híven tükrözi Majakovszkij sok művében a szabad trocheusok és jambusok jellegét: az ütemek száma ingadozik (általában 5–7), a hangsúlyszám azonban világos tendenciát mutat a négyes tagolódáshoz, erősebbet, mint a klasszikus trocheikus metrumok bármelyikében. (Tarnovszkij megállapítása szerint a négyhangsúlyos versek előfordulása a különböző ütemszámú trocheusokban: a négyüteműben 30%, az ötüteműben 45–55%, a hatüteműben pedig 40–60%.)

A *V. I. Lenin*ben a szabad trocheusok általában végig betöltik a négy-soros egységeket. Matematikai módszerekkel kimutatható, hogy egy ilyen esemény „véletlen” előfordulásának valószínűsége rendkívül kicsi. Nem a véletlen játéka tehát, hogy 5—7 ütemű trocheusok töltenek be egész négy-soros egységeket. Ezért aztán nem is nehéz kiválasztani a poemából a trochei-

¹¹ Íme egy példa a 20 háromhangsúlyos sorból:

У нас семь дней,
у нас часов — двенадцать.

¹² A «Ho ne potomy» szavakat – Majakovszkij egysoros írásmódjának megfelelően – egyetlen szónek tekintjük, egyetlen hangsúllyal.

Ennek szerkezete:

1 - 6 - 1 - 1 - 1
 1 - 1 - 2 - 1 - 2
 - 2 - 4 - 3 - 1
 1 - 0 - 2 - 6 - 1

Ezekből a kristálytisza esetekből, úgy gondoljuk, külön magyarázat nélkül is kitűnik, mennyire eltér a négyhangsúlyos verstől a *Ljublj* négyhangsúlyos tagolóverse. Hogy a vers felépítése itt egészen más, más törvényszerűségekre utal, más művészi megfontolásokat takar, az „fültre” is megállapítható, nem szükséges hozzá külön elmélet.

Néha olyan szembeötlő az egymás melletti strófákban előforduló négyhangsúlyos vers és szabályos négyhangsúlyos tagolóvers különbsége (különösen mivel a hangsúlytalan közök hossza óriási ingadozást mutat a négyhangsúlyos versben — az idézett példákban az ingadozás 0-tól 8 szótagig terjed), hogy hajlamosak vagyunk egészen távoli eszközöknek tekinteni őket a vers ritmikái felépítésében. Az említett négysoros egységet például a szabályos hangsúlyos tagolóvers következő négy sora előzi meg:

И снова
 ветер
 свежий, крепкий
 валы
 революции
 поднял в пене.
 Литейный
 залили
 блузы и кепки.
 «Ленин с нами!
 Да здравствует Ленин!»

Szerkezete:

1 - 1 - 1 - 1 - 1
 1 - 2 - 2 - 1 - 1
 1 - 1 - 2 - 2 - 1
 - 1 - 2 - 2 - 1

A négyhangsúlyos sor világosan kivehető szövetén az ilyen hosszú hangsúlytalan közöket, amilyen például ez a hatszótagos intermezzo **Това-рищи-и-над-ро-ло-вами** первых сотен... ekvivalensnek *kell* felfognunk az összes többivel. Az előző négysor „szabályossága” után különös feszültséget teremt ez a betoldás, amely hamarosan *a hangsúlyok összeütkezésévé* fokozódik: **Долой власть...** majd újra egy hatszótagos monoton rész következik: **Солгаша-те-лей-и-ка-ну-та-листов!** (0 = 6!)

A közönséges orosz beszédben a hangsúlytalan szakaszok 60%-a egy-és kétszótagos hosszúságú.¹³ Annak valószínűsége, hogy négy egymásutáni

¹³ Az itt közölt számítások csak megközelítően pontosak, céljainkra azonban bőségesen elegendők.

ritmikus szó „szabályos” jellegzetességeket mutat, vagyis hogy a hangsúlyos szótagok között mind a három köz egy- és kétszótagos lesz, hozzávetőleg $(0,6)^3 \sim 0,2$. Hogy pedig a négyhangsúlyos sorokból álló négyes „szabályos” legyen, ennek valószínűsége kb. $(0,2)^4 \sim 0,002$. Más szóval, ha a négyhangsúlyos sorokban nincs meg a *tendencia* ahhoz, hogy szabályossá váljék, akkor csak 500 eset közül egyben fordul elő, hogy a négy soros egység szabályos lesz. A *V. I. Lenin*ben viszont vannak olyan részletek, ahol egyfolytában sok-sok egységen át megmarad a „szabályosság”. Ezeket az eseteket kétségtelenül úgy kell tekintenünk, mint a *metrum* szigorú megtartásának a jeleit.

Vannak azonban a *V. I. Lenin*ben olyan részek is, ahol a hangsúlytalan szakaszok „szabályosodásának” tendenciái halványabban jelentkeznek, pl. csak annyiban, hogy 20%-ról 50%-ig emelkedik a szabályos sorok részaránya az összes négyhangsúlyos sorok között (20%-ot várhatnák a teljesen szabad négyhangsúlyos sorban). Itt most megelégszünk a poéma záró akkordjának az elemzésével.

Я счастлив,
Звнящего марша вода ... (1)

— Ezekkel a szavakkal kezdődik egy tíz soros rész, amely szigorúan eleget tesz a szabályos négyhangsúlyos tagolóvers törvényszerűségeinek (két négyes egység keresztrímekkel, és a harmadik egység első két sora).

«Мы сами, родимый, закрыли
орлиные очи твои» (2)

— a harmadik négyes egységet ez a háromütemű amfibrachisz zárja le.

Только б не упасть,
к плечу плечо ... (3)

— most szabad trocheusokból álló két négysoros egység következik.

Пройдут
и наверх
смотрят с опаской ... (4)

— 23 soron keresztül szabályos négyhangsúlyos tagolóvers lüktet: öt befejezett négysoros egység és még három sor:

Но вот
издалёка,
оттуда из алого
в мороз,
в караул умолкнувший наш
чей-то голос —
как будто Муралова —
«Шагом марш». (5)

Mindkét esetben külön jel (2, 5) utal arra, hogy véget ért a szabályos tagolóvers (1, 4).

Этого приказа

и не нужно даже ...

(6)

— itt már vége van a szabályosságnak.

A poéma befejező 51 sorában ezenkívül két ritmikai melléktéma is felcsendül:

«По морям,
по морям,
нынче здесь,
завтра там»

(6a)

тра-та-та-та-та,
та-та-та-та.

(két sor)

(6b)

«Раз,

два,

три!

Пионеры и мы.

Мы фашистов не боимся,

пойдем на штыки»

(négy sor).

A fennmaradó 45 sorból 44 négyhangsúlyos. (Háromhangsúlyosnak csak ezt az egy sort tekintjük: *He отстают — подай комсомол.*) A négyhangsúlyos sorok 50%-a tartozik csak bele a szabályos hangsúlyos tagolóvers kategóriájába. A hangsúlyok közötti szakaszok szótagszám szerinti hossza a következőképpen alakul e 44 négyhangsúlyos sorban:

0	1	2	3	4	szótag
3	50	52	22	5	

Az egyszótagos és kétszótagos hangsúlytalan szakaszok száma tehát 102, vagyis az összesnek 77%-a. Ez az érték — a matematikai statisztika szóhasználatára szerint — „szignifikáns módon” meghaladja azt a szintet, amit akkor mutatnának az egy- és kétszótagos esetek, ha nem érvényesülne bizonyos tendencia hosszuk „szabályosságára”. A „nem szabályos” szakaszok nagy száma ($3 + 22 + 5 = 30$) viszont azt mutatja, hogy ez a szabályosodási tendencia igen gyenge. A tüzetesebb vizsgálat azt mutatja, hogy a tendencia hullámzó, hol erősödik, hol gyengül. A poéma végén a legszabályosabbak a sorok (a vizsgált 44 sort tekintve), az öt négyszótagos hangsúlytalan szakasz (amiről már külön beszéltünk) egy kivételével mind ide tömörül.

Térjünk vissza most ahhoz a két részlethez, amely szabályos négyhangsúlyos tagolóversben van írva (az egyik 10 soros szakasz, a másik 23 soros). E 33 sorból kettő kétségtelenül háromhangsúlyos:

Я знаю —

отныне

и навсегда...

Остановись,

движение и жизнь!

Az első sorban a harmadik metrikus hangsúly marad ki, a második sorban az első.

A fennmaradó 31 sor felosztható a hangsúlyos tagolóvers nyolc alapformája szerint (az ütemelőző — egyetlen kivételtől eltekintve — egyszótagos):

1.1	1 — 2 — 2 — 2 —	12 (amfibrachisz)
1.2	1 — 1 — 2 — 2 —	3
1.3	1 — 2 — 1 — 2 —	7
1.4	1 — 2 — 2 — 1 —	2
0.4	0 — 2 — 2 — 1 —	1
1.5	1 — 1 — 1 — 2 —	5
1.6	1 — 1 — 2 — 1 —	1
1.7	1 — 2 — 1 — 1 —	0
1.8	1 — 1 — 1 — 1 —	0.

Bemutatunk még egy statisztikát: milyen hosszúak a hangsúlytalan közök abban a 30 sorban, ahol egyszótagos az ütemelőző:

	Az ütemelőző hossza	
	1	2
Az 1. és a 2.	8	22
a 2. és a 3.	12	18
a 3. és a 4. hangsúly között	4	26

Mintánk terjedelme, mi tagadás, elég kicsi; mégsem tekinthetjük véletlennek azt az egyezést, amely a hangsúlyos tagolóvers formái és a hangsúlytalan közök összehasonlításából adódik a *V. I. Lenin* és a *Ljublj*u poémák alapján. Közös tulajdonság, amely mindkét statisztikában szembeötlő: harmadik és negyedik hangsúly közötti egyszótagos köz ritka volta, valamint az amfibrachiszok magas száma. A *V. I. Lenin* még élesebben mutatja ezeket a sajátosságokat. Mindezek a jegyek együttvéve, tehát az egyszótagos ütemelőző, az amfibrachiszok 40%-os előfordulása, a kétszótagos közök óriási túlsúlya, különösen a harmadik és a negyedik hangsúly között — elegendő meghatározottságot kölcsönöznek ennek a metrumnak ahhoz, hogy világosan kiugorjék a környező más metrikai konstrukciók közül.

*

Szeretnénk remélni, hogy ez a munka, amelyben megkíséreltük kifürkészni Majakovszkij néhány poémájának ritmikáját, felkelti az érdeklődést a Majakovszkij-versek ritmikájának mélyebb tanulmányozása iránt. A legutóbbi időkig be kellett érniünk néhány — önmagában roppant érdekes — elszórt megjegyzéssel. (Jakobszonnál merül föl a „tisztá hangsúlyos”, első sorban négyhangsúlyos Majakovszkij-vers koncepciója; Tomasevskij említi már a „váltakozó ritmus” szerepét Majakovszkijnál, vagyis azt, hogy sok versében váltakozik egymással a szabad jambus és a trocheus.) Nikonov cikkében találkoztunk először olyan törekvéssel (*Majakovszkij ritmikája*, Voproszi lityeraturi,

1958, 7), hogy széles körű statisztikai apparátus felhasználásával valaki rendszeresebb vizsgálatnak vesse alá Majakovszkij verselését. Bár Nikonov vizsgálatai elsősorban a *V. I. Lenin* tanulmányozására irányultak, nem tűnt fel neki, hogy a poéma szerkezete sokkal bonyolultabb, egymástól jól elkülöníthető metrikai egységekből áll. A poéma egészére vonatkozó globális statisztika csak siralmasan vérszegény következtetések levonására ad alkalmat, ha nem vesszük figyelembe a különböző részek egyéni sajátosságait, nem vesszük észre, hogy mindegyiknek megvan a maga jól kivehető szerkezete. Sz. Kirszanov, a költő már közelebb járt az igazsághoz, amikor azt mondta, hogy Majakovszkij poémái „sokféle mértékkel és mértéktelenséggel” vannak írva.

Nagyon óvatosan kell persze eljárunk, amikor Majakovszkij verseiben a metrikai törvényszerűségeket kutatjuk. Gondosan ügyelnünk kell, nehogy összekeverjük a valóságos szabályszerűségeket, amelyekben a költő valóságos szándéka szervezi szabályos rendszerbe a verset, a *látszólagos* „szabályosságokkal”, azokkal, amelyeket a versek avatatlan vizsgálója képzel a sorok közé, a kelleténél nagyobb jelentőséget tulajdonítva például a hangsúlytalan közöknek stb. Anélkül, hogy belemerülnénk a matematikai statisztika finom módszereinek taglalásába, amelyek segítségével értékelni lehet az empirikus jelenségekben tapasztalt sajátosságok „szignifikáns” jellegét, csak szemléltetni akartuk, hogyan lehet viszonylag kis statisztikai anyag („minta”) alapjánis szigorú vizsgálatokat végezni, hiszen éppen ilyen módszerek szükségesek a Majakovszkij-művek javasolt „strukturális” analíziséhez.

(А. Н. Колмогоров—А. М. Кондратов: Ритмика poem Маяковского
Вопросы Языкознания, 1962. 3., 62—74.)

(Fordította: Varga Dénes)

„Még egyszer a szép természetéről”

Ezt a címet viseli a Voproszi lityeraturi-ban Nujkin vitaindító cikke, amely a hozzászólások egész sorát váltotta ki.¹ A címből is kitűnik, hogy nem először vitatkoznak a Szovjetunióban a szépségről, erről az alapvető esztétikai kategóriáról.

A korábbi, a Nagy Szovjet Enciklopédia által rögzített, álláspont szerint a szépségben „visszatükröződnek a természet, a társadalmi élet tárgyai és jelenségei... a marxista—leninista esztétika a szépség objektív természetének elismeréséből indul ki. A szépség érzete a valóságban meglevő szépséget tükrözi vissza.”²

A vita egy évtizeddel ezelőtt éppen a szépség objektivitása körül robbant ki. A kérdés a következőképpen merült fel: „Az ember hozta-e létre az esztétikumot, vagy a tudattól, akarattól függetlenül létezett és létezik, mint az anyagi valóság objektív jellemzője?”³

A „hagyományos” álláspont védelmezőit a „természetiek”, ellenfeleiket a „társadalmiak” alkotják.

A „természetiek” számára „a természet nem azért szép, mert mi »belegondoljuk« a szépséget... A szépség objektíve sajátja a reális valóság jelenségeinek. Ebben az értelemben a szépség objektivitása abszolút jellegű.”⁴ „A szépség ősforrása, teremtetője, tanítója a természet... a szépség objektivitását a természetben tagadni abszurdum.”⁵

„Ha következetesen végiggondoljuk e nézeteket, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a szépség természetfilozófiai kategória.”⁶ A „társadalmiak” ezért más magyarázatot igyekeznek találni a szépség objektivitására. Szerintük „a természetben semmiféle szépség nem születik... nem létezik a társadalmon kívül.”⁷ „Az esztétikum nem a tárgy meghatározott sajátossága, amely függetlenül létezik az emberi társadalomtól.”⁸

Akárhogyan is magyarázzák a szépség, az esztétikum megjelenését a társadalomban, felmerül a kérdés: hogyan jön létre a természet szépsége?

A „társadalmiak” álláspontja szerint a természeti szép érzékelése esetén az érzékek tárgya nem maga a tárgy, hanem „az ember alkotó tehetségei, amelyek a tárgyban jelentkeznek.”⁹ „A tárgy emberi lélekkel telítődik, meghatározott eszmeiséggé válik.”¹⁰

A két ismertetett felfogás mellett még az újabb vita előtt fellépett egy harmadik álláspont, amely a szépséget mint viszonyt, közelebből, mint *értékviszonyt* próbálja

¹ Вопросы литературы, 1966. 3., 8., 12.

² Большая Советская Энциклопедия, 1953. 25. köt.

³ Эстетика и современность, М., 1963. 205.

⁴ А marxista—leninista esztétika alapjai. Вр. 1961. 455. és 458.

⁵ Астахов: Искусство и проблема прекрасного. М., 1963. 29., 31.

⁶ Lukács: Az esztétikum sajátossága Вр. 1965. II. 567.

⁷ Ванслов: Проблема прекрасного. М., 1961. 72. és 77.

⁸ Боров: Основные эстетические категории. М., 1960. 111.

⁹ Сборник Эстетическое М., 1959. 308.

¹⁰ Тасалов: Об эстетическом освоении действительности. М., 1958. 74.

értelmezni. „Ha azt mondjuk, hogy a tárgy szép, akkor ezzel az egy jelzővel megjelöljük azt is, hogy milyen az adott tárgy, és azt is, hogy hogyan viszonyuljunk ahhoz.”¹¹ A szép tárgy így *kettős információt* zár magába, az objektumról is, és a szubjektumról is. Ebben különbözik az *igazságtól*, amely csak az objektumról tartalmaz információt. „Az igazság azoknak a viszonyoknak visszatükröződése, amelyek az objektum sajátosságai, a szépség pedig az objektum és a szubjektum közötti viszony.”¹²

Egy újabb felfogás kifejtésének előfeltétele a régivel való kritikai leszámolás. Nujkin cikkének első részében a fentebb ismertett álláspontok bírálatával foglalkozik. Helyesen említi, hogy a szépség objektivitásának társadalomtól független elismerése valójában az objektív idealizmusra jellemző. A szépségérzetből még nem lehet „objektív” szépségre következtetni. „Ilyen logikával okvetlenül isten létezésének elismeréséhez jutunk el.”¹³ Továbbá nehéz kérdés a „természetiek” számára, hogy milyen anyagi minőséghez kössék a tragikus, komikus, fenséges érzését?

A „társadalmiak” hasonló kemény bírálatban részesülnek, végeredményben ők is az idealizmus álláspontján vannak. „Az objektivitás nevében a társadalmiak kénytelenek elszakítani a lelket, az eszmét a tudattól, és azokat maguknak a tárgyaknak a sajátosságaivá teszik.” (98.)

Bírálata meggyőző és alapos. Annál inkább vitatható a Kagan-féle álláspont kritikája. „Létezhet-e valami egyidejűleg materiálistiként és szellemiként is? . . . a világban lehetségesek objektív vagy szubjektív, anyagi vagy szellemi jelenségek. Egy harmadik ezekhez a párokhoz semmit sem ad . . . A szubjektumba már be van zárva a »kettős információ«, a szubjektumról is, az objektumról is.” (98. és 99.) Az objektum-szubjektum merev, metafizikus szétválasztása eredményezi a szubjektumnak az egyedivel való azonosítását. „Az összemberi tudat mint olyan nem létezik. Egyetlen formája a tudat létezésének — az egyéni tudat.” (98.) Nujkin számára tehát nem léteznek olyan társadalmi tudatformák, mint a tudomány, vallás, erkölcs, művészet! Számára „ezért bármilyen értékelés egyedi.” (98.)

Nujkin kritikájából egyenesen következik saját álláspontja. Elveti a szépséget mint objektív vagy szubjektív-objektív érték kategóriát, a szépséget tehát *szubjektív érték kategóriának* tartja. „Az életben nincs semmi esztétikai, esztétikai érzéseinken kívül” — szögezi le határozottan. (100.)

A szépség pedig „a jelenségek, tárgyak, minőségek értékelésének érzelmi-emocionális, nem pedig logikai típusa.” (101.) Az értékelés alapja a *hasznosság*. Ha a hasznosságot csak logikailag lehetne felfogni, az emberen kívül egyetlen élőlény sem képes a számára hasznos vagy káros jelenségeket felismerni.

A hasznosság felismerése tehát megismerés, amelynek két útja van: logikai (fogalmi) és érzéki-érzelmi. (Az orosz *csuvszto* szó egyaránt jelenthet érzéket, érzést, érzelmet.)

Ez utóbbit vizsgálja Nujkin, amely az állatoknál is megfigyelhető. Szerinte a hasznos tárgy a legegyszerűbb lény számára is „örömet”, a káros pedig „bánatot” jelent. Ez a sajátos érzéki-érzelmi megismerés „a világ megismerésének különös formája, tájékozódásunk abban, annak érzékelése. És nem a világban levő esztétikumait ismerjük meg azok segítségével, hanem a világot ismerjük meg esztétikai módon.” (104). Így az esztétika számára — Kanthoz hasonlóan — azonos az érzéki megismeréssel, és csak később, társadalmi szinten válik önálló értékszférává. De hogyan válik el a hasznosság és az esztétikum?

¹¹ Каган: Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1963. I. 35.

¹² Уо. 36.

¹³ NUJGIN: i. h. 94.

Nujkin itt a pavlovi reflex-tant hívja segítségül. A feltételes és feltétlen reflexek az első jelzőrendszert alkotják, ahol a jel önmagában közömbös, haszontalan. Hasznos viszont annyiban, amennyiben jelzi a hasznos és káros jelenségeket. A közömbös jeleknek ez a „haszontalan hasznossága” is örömet vagy bánatot okoz. Ha a tárgy kikerül a jelzőrendszerből, érzelmi hatása akkor is megmarad. Így függetlenedik — biológiai alapon! — az egész emocionális szféra. Elősegíti ezt a természetes kiválasztódás is. Azok a törzsek, népek tudtak fennmaradni, amelyek rendelkeztek az önfeláldozás, bátorság, szépség stb. érzéseivel.

Nujkin ezáltal az érzelmek fejlődését biológiai alapra helyezi, majd az érzelmekből származtatja az értékelést. „Kizárólag az esztétikai érzelmekben lehet megtalálni az esztétikai értékelések kritériumát.” (116.) Így az egész esztétikát szubjektívizálja.

A vitacikkek is elsősorban ezzel a pszichologizáló felfogással polemizáltak.

Kagan szerint alapvető hibája az *érték és értékelés* azonosítása. „Az objektum-szubjektum axiológiai rendszerben adott viszonyoknak az érték az objektív, az értékelés pedig a szubjektív oldalát jelenti. Az érték objektív abban az értelemben, hogy rajtam kívül létezik, de csak számomra létezik, és ebben van objektív-szubjektív természete; az értékelés az én viszonyom a tárgyhöz, amely velem szemben mint érték lép fel.”¹⁴

Másfelől az értékelést Nujkin az esztétikai érzés megkülönböztető jegyének tartja és így az esztétikai érzelmek közé sorolja a szeretet, gyűlölet, boldogság stb. érzéseit, ezáltal az esztétikát pszichologizálja.

A további hozzászólások, bár egymással szemben eltérő álláspontot képviseltek, valójában Kagan alapvető kritikáját egészítették ki különböző oldalról.

Runyin azt kifogásolta, hogy az egész értekezésből kimaradt a művészi szféra — és ez nem véletlen! Ha a szépség szubjektív, hogyan hatnak ránk ma is a régi művészet alkotásai? „A szépség szubjektuma tökéletesen mássá vált, a szépségeszmény változatlan maradt.”¹⁵ Ezt az invariáns tényezőt a bio-szociális információtömegben látja, amely a művészet alkotásaiban van „elrejtve”, felhalmozva.

Kondratyenko helyesen állapítja meg, hogy nincs külön esztétikai és logikai megismerés, hanem egyetlen megismerés van, amelynek van érzéki és fogalmi szintje. Az érzelmek alapja biológiai ugyan, de az embernél mégis minőségileg más jellegű az érzéki és az érzelmi szféra.

Nyedzeveckij Puskin verseinek és Tolsztoj regényhőseinek, Levin alakjának elemzése segítségével igyekszik bizonyítani, hogy a szépséget csak a teljes, humanizált egyén tudja élvezni, és a művészet a harmonikus, dezalienált emberi viszonyok eszmei-anyagi kifejezése, és ennyiben a művészet alkotásai a jövő előképei. Az esztétikai alkotásban valóban van ugyan teljesség, szabadság, de kérdés, hogy ebben rejlik-e a szépség specifikuma? Nyedzeveckijnek ezt nem sikerül bizonyítania.

Asztahov professzor az egyetlen hozzászóló, aki nem fogadja el a szépségviszony értékjellegét. Szerinte az emberi érzelmek eltárgyasulnak, s ezt újra átérezzük, megismerő tevékenység formájában. Asztahov mereven szétválasztja az esztétikai tárgyat és az esztétikai érzést. Vajon a vallás vizsgálatakor is így megkülönböztetné a vallásos érzést a „vallási tárgytól”, vagyis istentől? Holott az isten is csak a vallásos érzésben „létezik”, noha gyakran anyagi tárgyakhoz kötődik.

A szerkesztőség nevében Mjasznyikov professzor írt zárszót. Szerinte Nujkin cikkének kritikai része meggyőző, de saját felfogását a szubjektumba bezárt kettős információról, a „haszontalan hasznosságról” mint ösztönszerű értékelésről már egyik hozzászóló sem fogadta el, hanem mindegyikük a saját álláspontját hangoztatta. Így a vita értelmét

¹⁴ Вопросы литературы, 1966. 8. sz. 94.

¹⁵ Уо. 103.

tulajdonképpen a kérdések felvetésében, és az ellentétes álláspontok összeütköztetésében látja.

Összefoglalásul és rendszerezésül induljunk ki egy mindennapos esetből, amikor egy szép tárggyal találjuk magunkat szemközt: „Ez a tárgy szép.” Nem tudom még, hogy mi a szépség, de úgy látom: *közvetlenül* a tárgy sajátossága, érzékileg megragadható jegye. (Ez a „természetiek” álláspontja.) Ha közelebből megvizsgáljuk ezt a viszonyt, ebben feltétlenül kételkedni fogunk. A nappal szép táj éjjelre rideg, barátságtalan lesz. A szemközti rokonszenves, szép arc profilból közömbösnek, vagy éppen ellenszenvesnek, csúnyának tűnik. És nem korlátozhatjuk a tárggyal való kapcsolatunkat egyetlen pillanatra, egy „itt és most”-ra sem! „A *most*, amint megmutatják nekünk, *volt*, s ez az igazsága; nincs meg neki a lét igazsága.”¹⁶ Vagyis nem lehet a tárgy megragadását egyetlen pillanatra korlátozni. A tárgy nem változik, mégis hol szépnek, közömbösnek stb. találjuk.

A közvetlen kiindulás így nem bizonyult igaznak. A szépséget most a *szubjektumban* kell keresnünk. (Ez Nujkin álláspontja.) A szubjektum maga csak általánosság; az egyes egyének mind eltérően értékelik ugyanazt a tárgyat, még ugyanolyan körülmények közt is. Nem lehetne-e erre nézve egységes, „társadalmi” normákat megállapítani? (Ez a „*társadalmiak*” álláspontja.) Azonban az esztétikai ítélet „meghatározó oka a szubjektum érzése, s nem egy objektum fogalma. Meddő fáradozás az ízlés olyan elvét keresni, amely a szép általános kritériumát meghatározott fogalmak által adná meg.”¹⁷ Érzéki benyomásról fogalmilag ítélni — megengedhetetlen *reflexió*. Tehát a szubjektumban is hiába kerestük a szépséget.

Kanti terminológiával „Ez a tárgy szép” ítéletünk előbb analitikusnak, majd szintetikusnak, végül megalapozatlannak tűnik: „Lehet, hogy ez a tárgy szép.” A szubjektumon és objektumon kívül hol kereshetnénk még a szépséget, van-e valamilyen „harmadik”, ahol a szépséget, mint bizonyost megtaláljuk?

Ez a „harmadik” — a kettő egysége, vagyis *maga az objektum-szubjektum viszony* lehet csak a szépség hordozója. (Ez végeredményben Kagan álláspontja.)

A szubjektum-objektum azonosítása, egybemosása esetén — ahogyan ez Hegelnél történik — ez az egység, abszolútum, eszme válik a szépség hordozójává. (Esztétikájában ezt a genezist nem tárgyalja, (nem is tárgyalhatja), ezért nála az eszme, mint a szépség hordozója önkényes konstrukciónak tűnik.)

A szépség tehát az objektum-szubjektum viszony egyik sajátos megjelenése, megnyilvánulása (a művészetben: megjelenítése) a tárgyi világban. A szépségben az ember ezt a viszonyt, egységet, „eszmet”, vagyis saját megismerő tevékenységét és ezáltal (amennyiben *önmagát* ismeri meg) önmagát látja viszont a természetben, és koncentráltan saját művészi alkotásaiban.

„Ezért a szép meghatározása: az eszme érzéki látszása.”¹⁸

A szépség ontológiája, lételméleti megalapozása természetesen csak előfeltétele a szépség további specifikumai feltárásának, amely további hasonló viták feladata.

GERGELY ANDRÁS

¹⁶ HEGEL: A szellem fenomenológiája. Bp., 1961. 61.

¹⁷ KANT: Az ítélelőrő kritikája. Bp. 1966. 197. „Tehát nem létezhet semmiféle olyan szabály, amelynek alapján valakit kényszeríteni lehetne arra, hogy valamit szépnek ismerjen el.” (Üo. 181–182).

¹⁸ HEGEL: Esztétikai előadások. I. Bp., 1952. 114.

A szovjet axiológiáról

Beszélhetünk-e szovjet axiológiáról? A helyzetet a legjobban M. Kagan szavai jellemzik: „vannak még nálunk olyan filozófusok, akik, mint korábban, most is félnek az axiológiától, vannak olyanok, akik már csak a névtől félnek, elvben elismerve az érték-elmélet szükségességét, vannak olyanok is, akik azt mondják, hogy csupán az érték problémájának a kidolgozása megengedhető, értékelmélet felépítése már nem — mindettől függetlenül a marxista axiológia már kezdi megtenni első lépéseit a szovjet és külföldi filozófusok könyveiben és cikkeiben”.¹ Paradox helyzet alakult ki: esztéták, művészet-teoretikusok majd egy évtizede vitatkoznak az esztétikumról, a szépségről, az ún. esztétikai minőségekről, tehát az axiológia körébe tartozó jelenségekről, anélkül, hogy az axiológia segítségét igénybe vették volna. Pedig a „természetiek” és a „társadalmiak” álláspontja nélkül nem közeledhetett egymáshoz, vitájuk szükségképpen meddő maradt. Jellemző módon éppen az hozott új eredményeket az eszmecserébe, hogy a legújabb fázisban a szépség különböző értelmezései — elsősorban M. Kagan részéről — bizonyos érték-elméleti alátámasztást is kaptak. (A vitának ezt a szakaszát ismerteti Gergely András e számunkban közölt cikke: „Még egyszer a szép természetéről”.)

Melyek a szovjet axiológia Kagan-említett kezdőlépései? Első helyen V. P. Tugarinov könyvét kell említeni (*O cennosztyah vsizni i kulturi*, Leningrad, 1960), mely szerencsés módon nálunk is színvonalas vitát váltott ki.² Az értékelmélet kidolgozásának három központja látszik kirajzolódni a Szovjetunióban: Kiev (ennek jele többek között V. O. Vaszilenko monográfiája: *Cinnisztj i ocinka* — Az érték és az értékelés. Kijev, 1964), Grúzia fővárosa, Tbiliszi és Leningrád.

Tugarinov könyve után három axiológiai tanácskozást kell megemlítenünk. A szovjet Tudományos Akadémia Filozófiai Intézetének Tudományos Tanácsa — tehát egy meglehetősen zártkörű, kis létszámú társaság — 1964 decemberében és 1965 márciusában foglalkozott az érték problémájával. A főreferátumot itt O. G. Drobnickij tartotta.³ Ennél sokkal nagyobb hatósugarú volt azonban az az első összvettségi axiológiai szimpózium, melyet 1965 októberében Tbilisziben rendeztek.⁴

Tugarinov könyve, Vaszilenko munkája (mely azonban nem tudott hatékonyan bekapcsolódni a tudományos élet vérkeringésébe, mert ukránul jelent meg), a tbiliszi szimpózium — mindennek szinte összefoglalásaként jelent meg az a tanulmánykötet, mely ismertetésünk tulajdonképpeni tárgya, s melyet a leningrádi egyetem filozófiai tan-széke adott ki. Címe: *Problema cennosztyi v filozofii* (Moszkva—Leningrád, 1966. 260.)

¹ M. Kagan: Об эстетической оценке, эстетической ценности и фантазиях на эстетические темы. Вопросы литературы, 1966. № 8. 4—5.

² Nem lesz haszontalan a magyarországi érték-vita állomásait sem feljegyeznünk: BARTA JÁNOS: Marxista értékelmélet és esztétika. Valóság, 1956. 7. sz., VARGA KÁROLY: Értékelmélet és empirikus értékvizsgálat, uo., 1965. 10. sz., BARNA JÓZSEF: A marxizmus általános értékelméletéről, uo., 1965. 12. sz., VITÁNYI IVÁN: A művészi érték, uo., 1966. 4. sz., BUDAI AURÉL: Érték és mérték uo., 1966. 5. sz.

³ A vitáról rövid ismertetés magyar nyelven: Valóság, 1966. 1. sz. 113—116.

⁴ A szimpóziumról szükséges ismertetés: T. A. Буачидзе: Симпозиум по проблеме ценностей. Философские науки, 1966. 2. sz. 139—145.

A gyűjteményben szerepel az értékelmélettel foglalkozó valamennyi jelentősebb szovjet kutató: Tugarinov, Drobnyickij, Vaszilenko, Sztolovics, Kagan stb.

A kötet alapján megállapíthatjuk, hogy a szovjet axiológiát három tulajdonsággal lehet jellemezni:

1. Az érték problémájának friss szemmel való, merész látása. A szóban forgó tanulmánygyűjteménynek körülbelül a felét a különböző polgári axiológiai elméletek rendkívül alapos, nagy ismeretanyagot felölelő bemutatása és bírálata tölti ki. A következő értékelméleteknek szenteltek egy-egy tanulmányt a szerzők: a freiburgi iskola, a neopozitívizmus, R. B. Perry, J. Dewey és a pragmatizmus, M. Scheler, N. Hartmann, az egzisztencializmus, a modern szociálreformista irányzatok, a századelő orosz axiológiai vitái. A tanulmányok másik, nem-történeti része sok esetben nem veszi figyelembe a történeti tapasztalatokat. Mivel rendszeres marxista axiológiáról egyelőre még nem beszélhetünk, a szerzők szabadon mozognak következtetéseik között. Drobnyickij — ironikusan és rosszalólag — ír azokról a szerzőkről, akik „irigylésreméltó következetességgel ignorálják a történelmi-filozófiai tapasztalatot és az értékelmélet felépítését a »mindenki által ismert tények« közvetlen általánosításával kezdik”.⁵ (Ez a frissesség még az axiológiai cikkek stílusán is érződik, újra beigazolódott, hogy a szellemes, eredeti stílus a szellemes, eredeti gondolatok velejárója.)

2. Az érték meghatározásának sokfélesége. Ennek bizonyítására álljon itt a kötet hét, nem-történeti kérdéssel foglalkozó szerzőjének az álláspontja:

a) V. P. Tugarinov: „értékek a természet és a társadalom azon jelenségei (vagy a jelenségek oldalai, sajátságai), melyek hasznosak, szükségesek egy történelmileg meghatározott társadalom vagy osztály emberei számára, mint valóság, cél vagy ideál.” (15.)

b) O. G. Drobnyickij: „az érték — a szociális viszony megjelenésének tárgyiasult formája”. (36.) Drobnyickij egyébként nem tartja szükségesnek a marxista axiológiát, mégpedig a következő abszurd érvelés alapján: a valóság tudományos és értékelő megközelítésének a szétválasztása indokolatlan, mert a valóság objektív törvényeinek a megismerése nemcsak a valóságot tárja fel önmagában, de meghatározza a szubjektum célját is. Más szavakkal: a megismerő-formáló tevékenységben — a gyakorlatban — egységben van a szükségszerűség és a szabadság, személyiség és társadalom stb. Illetve — mondja Drobnyickij — majd csak egységben lesz, az osztály nélküli kommunista társadalomban.⁶ S addig mi a teendő? Addig mit tegyen az ember, akit értékelés elé állít nap mint nap a valóság? Drobnyickij szerint vissza kell térni a tudományos és az értékelő megközelítés különválasztásához, s így módon a tudomány nem lesz értékelő, s az értékelés nem lesz tudományos. Így Drobnyickij épp annak a gyakorlatnak a marxi fogalmáról mond le, melynek — helyesen — integrálnia kellene a tudományos és az axiológiai szempontot. Hogy miről is van szó tulajdonképpen, azt Drobnyickij következő sorai világítják meg: „A társadalom fejlődése természeti-történeti folyamat; az ember szociális léte egy bizonyos egységes egész objektív törvényeknek alárendelt mozgása. E törvények tartalmának az elemzésekor (. . .) boldogulunk a szubjektum és objektum fogalmai nélkül. S csupán akkor, amikor azzal a részfeladattal kerülünk szembe, hogy megmagyarázzuk, miképpen jelentkezik ezeknek a törvényeknek a hatása az ember és tevékenységének tárgyai közötti viszonyban, akkor merül fel az érték problémája.” (33.) Drobnyickij boldogul a szubjektum-objektum fogalmak nélkül. Márpedig ezek nélkül nem magyarázható meg az „ember szociális léte”.

c) V. A. Vaszilenko: „Az érték kategóriája az objektum és a szubjektum egységét tükrözi.” (46.)

⁵ О. Г. Дробницкий: Проблема ценности и марксистская философия. Вопросы философии, 1966, 7. sz. 33.

⁶ Дробницкий: i. m. Вопросы философии, 1966. 7. sz. 39.

d) I. A. Majzel a tudományos és axiológiai megközelítés egységének a szükséges-ségét hangsúlyozza, anélkül, hogy megmondaná, mit ért értéken, értékelésen.

e) L. N. Sztolovics: „A szép fogalmának, mint bármely más fogalomnak is, megvan a maga tükrözési tárgya. Amennyiben ez a fogalom érték-természetű, akkor tárgya az érték. Objektíve a szép a jelenségek értékes sajátsága, értékük. (...) az érték objektív (...), az értékelés viszont az értékhez fűződő szubjektív viszony kifejeződése.” (79.)

f) A. G. Harcsev: „A szubjektum-objektum viszonyt vizsgálva, (...) ha az elemzést a dialektikus materialista metodológia alapján végezzük, akkor az objektumtól a szubjektum felé haladó mozgás során a szubjektív az objektív tükröződésének bizonyul, s e tükrözés helyességének a kritériuma a tükröződöttnek való megfelelés lesz. Ez a tudományos megközelítés. A szubjektumtól az objektum felé haladó mozgásnál már nem maga a tükrözés kerül előtérbe, hanem a szubjektum reakciója a tükröződöttre, és ennek megfelelően az, hogy az objektum mennyiben felel meg a szubjektum szükségletének, érdekének és céljainak. Ez az axiológiai megközelítés.” (81.)

g) M. Sz. Kagan (e számunkban közölt cikkéről van szó): „a művészi alkotómunka gyümölcsei az emberiség számára hatalmas és vitathatatlan értékekkel rendelkeznek.” (98.) Itt az érték tehát tulajdonság. Más helyütt Kagan az érték szubjektív-objektív jellegét hangsúlyozza. (A „Még egyszer a szépség természetéről” — vitában.)

Az idézett véleményekből kiderül, hogy a szovjet axiológusok körében nem uralkodik egyetértés abban a tekintetben, vajon az érték magának a tárgynak *sajátsága-e*, vagy e tárgy ember számára való *jelentősége*, vagy az ember *viszonya* a tárgyhoz. A szovjet tudósok többsége arra az álláspontra helyezkedik, hogy az érték — viszony, s ennél fogva objektív-szubjektív jellegű. (Létezik objektíve, de csak a szubjektum vonatkozásában válik „érdekessé”.) Abban pedig mindegyikük megegyezik — legalábbis elvben —, hogy meg kell különböztetni az értéket és az értékelést.

3. Az elmondottak azt mutatják, hogy a szovjet axiológia eddig csak a genezis kérdésére próbált felelni, arra, hogy honnan származnak az értékek, milyen jellegűek, arra azonban, hogy mik ezek tulajdonképpen, nem válaszolt, s értékhierarchia felépítése még csak fel sem merült.⁷ Ez például a művészetelméletre vonatkoztatva annyit jelent, hogy lényegében nem tudunk többet mondani az esztétikai értékről sem, mint általában az értékről, tehát nem tudjuk megmondani, hogy milyen összetevők alkotják az esztétikai értéket. Illetve ... a szovjet esztétika, művészettudomány realizmus-centrikus felfogásával összefüggésben az esztétikai érték első számú forrásául a műalkotás megismerő értékét jelölik meg. Ezért nem csodálható, ha Kagan, aki kísérletet tesz az előrehaladásra, épp a megismerés és értékelés viszonyát kénytelen vizsgálni, s ezen a téren kialakítani elfogadható álláspontot.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a szovjet axiológiának már az első lépései is sokat ígérnek. Az értékelmélet különösen a művészettudomány művelői részéről tarthat számot érdeklődésre, hisz a művészet par excellence értékkeremtő tevékenység. Örömmel konstataálhatjuk azt is, hogy — éppen szovjet ösztönzésre — a magyar kutatók is gyümölcsöztetni akarják munkájukban az axiológia eredményeit. A szovjet — és a legújabb lengyel, cseh, bolgár — eredmények rendszerezése és továbbfejlesztése meg fogja teremteni a marxista értékelméletet.

BOJTÁR ENDRE

⁷ Az esztétikai minőségekről folytatott vitákról — tehát a más néven folytatott érték-vitáról — ugyanez a véleménye a lengyel MORAWSKINAK: Az esztétikai minőségekről. in: STEFAN MORAWSKI: Między tradycją a wizją przyszości. Warszawa, 1964. 26 — 41.

*Szovjet tanulmányok az irodalomelmélet köréből**

A moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézet kiadásában Abramovics, Gej, az azóta elhunyt Jermilov, valamint Kurginyan és Elszberg szerkesztésében egy háromkötetes irodalomelméleti tanulmánygyűjtemény látott napvilágot. A könyvet nem nevezném kézikönyvnek, még kevésbé tankönyvnek, annak ellenére, hogy a marxista irodalomelmélet lényeges kategóriáit szinte kivétel nélkül érinti és tárgyalja, de mindezt nem a kézikönyv mindenre kitérő, lehiggadt rendszerében, hanem éppen a tudományos töprengésre, kutatásra jellemző módon a szerzők egyes kérdéseket részletesen és elmélyülten tárgyalnak, más problémákat viszont csak éppen felvetnek. Ennek következménye az is, hogy az irodalomelméleti kategóriákról nem kapunk tankönyvszerű, kiemelt, idézhető meghatározásokat, sem pontokba szedett, kimerítő „ismérvek” felsorolását. E módszerükkel a szerzők és a szerkesztők valószínűleg a dogmatikus normativitás veszélyét kívánták kikérülni, bár természetesen az elmélyült kutatás eredményeként levonható következtetések feltétlenül módosítják az írott vagy íratlan normákat, s egy új, mélyebb, tudományosabb normarendszer körvonalazódik. E célból viszont hasznosabb lett volna, ha a kötetek és egyes tanulmányok áttekinthetőbbek, gondolatmenetük és következtetéseik világosabban kitapinthatók lennének, amit sokszor rövidítéssel, az ismétlések kihagyásával vagy egyszerű nyomdatechnikai eszközökkel el lehetett volna érni.

A voluntarista normativitás leküzdése csak úgy lehetséges, ha a kategóriákat, a normákat magukat is történeti jelenségnek fogjuk fel, azokat történetileg vizsgáljuk a történeti és a logikai megközelítés egységében. Ezt hangsúlyozza a kötetek közös alcíme is: *Alapvető problémák történeti megvilágításban*. A kötetekről írt bírálatok is elismerően említik ezt a törekvést: Veszeloovszkij *Történeti poétikája* óta először körvonalazódik korunk tudományos szintjén egy történeti irodalomelmélet. Történetiség és elmélet, az irodalomtörténet és az irodalomelmélet kapcsolatát részletesen tanulmányozza Borev Elszberggel közösen írt bevezető cikkében (*Bevezetés. Irodalomelmélet, történetiség és korszerűség*).

Az első kötet (1962) a művészi és különösen az irodalmi visszatükrözés kérdéseit tárgyalja, elsősorban a marxista esztétikának a Szovjetunióban kialakult központi kategóriája, az *obraz* (kép, alakzat) segítségével. Az első kötet felépítése a következő:

Abramovics: *A művészet és az irodalom tárgya és rendeltetése.*

Kozsinov: *A művészi kép és a valóság*

Palijevskij: *A kép belső struktúrája*

Gej: *A kép és a művészi igazság*

Szkvoznjikov: *Az alkotó módszer és a kép*

Gacsev: *A képtudat fejlődése az irodalomban*

Bocsarov: *A jellemek és a körülmények*

* Теория литературы, I—II—III. Москва, 1962—1964—1965.

Gyakorlatilag az első kötethez tartoznék a művészi kompozíció kérdéseit tárgyaló Kozsinov-cikk is (*Szűzsé, fabula, kompozíció*), amely csak technikai okokból került a második kötetbe.

A második kötet (1964) a műnemek és műfajok történelmi-elméleti megközelítését nyújtja, de a szerzők nem törekednek az összes műfaji kategóriák tanulmányozására, mint az az alábbi tartalomjegyzékből is kiderül:

Elszberg: *Bevezető*

Gacsev-Kozsinov: *Az irodalmi formák tartalmasságáról*

Meletyinszkij: *A népi eposz*

Kozsinov: *A regény mint az új kor eposza*

Szkvoznyikov: *A líra*

Kurginyan: *A dráma*

Borev: *A szatíra*

A harmadik kötet (1965) alcíme a stílus, az irodalmi mű és az irodalmi fejlődés témakörének elemzését ígéri, azonban mindhárom kérdésesoportnak csak egyes részlet-momentumait világítják meg: a stílus kapcsán nem tárgyalják a különböző művészi módszerekhez kapcsolódó nagy stílusirányzatokat, hanem csak a XIX. és XX. század óta egyre jelentősebbé váló egyéni frói stílusokat, az irodalmi mű és az irodalmi fejlődés nagyon lényeges problémájából pedig mindössze csak néhány aspektusra hívják fel a figyelmet, mintegy jelzésképpen. A harmadik kötetet záró elméleti ígérennyel és felkészültséggel írt tanulmány a szocialista realizmust tanulmányozza. Ez utóbbi természetesen nem a harmadik kötetben tárgyalt stílus kérdéseivel kapcsolódik, hanem a három kötetben újszerűen megvilágított kategóriákat „próbálja ki” a szocialista realizmus törvényszerűségeinek történelmi és elméleti elemzésében.

A harmadik kötetben a következő tanulmányok olvashatók:

Palijevszkij: *A stílus kérdésének felvetése*

Elszberg: *Az egyéni stílusok és történelmi-elméleti tanulmányozásuk kérdései*

Szkvoznyikov: *Puskin stílusa*

Elszberg: *Gorkij stílusa*

Dragomireckaja: *Stíluskeresések a korai szovjet prózában*

Kiszeljova: *Solohov stílusáról*

Jermilova: *A mai szovjet költészet néhány stílus-tendenciája*

Kozsinov: *A művészi nyelv mint az irodalom formája*

Girsman: *A vers nyelve*

Elszberg: *Az író alkotó egyénisége és az irodalmi fejlődés*

Palijevszkij: *A műalkotás*

Gef: *A szocialista realizmus mint az irodalmi fejlődés törvényszerű jelensége.*

A művészi visszatükrözés sajátossága

A művészet specifikumáról különböző egyoldalú vélekedések uralkodnak: egyesek teljes egészében a megismerés szférájába sorolják, mások az emberi gyakorlatból indulnak ki, s a műalkotást az emberi munka egy sajátos termékének tartják, vagy egyszerűen az emberi alkotóképesség megnyilvánulásának vélik. E három fő megközelítési módot, amely egyoldalúságában abszolutizálja a művészi visszatükrözés egy sajátosságát, úgy haladja meg Kozsinov, hogy a bennük rejlő racionális magot megtartja. Ez elméletek egyoldalúsága abban rejlik, hogy elszakítják egymástól az emberiség elméleti és gyakorlati tevékenységét, holott a megismerés nem öncél, a z emberi megismerést a gyakorlatban mérjük le és realizáljuk az objektív világot átalakítva. A megismerés, amely a világ át-

formálásának, újjáteremtésének elengedhetetlen feltétele, természetéből fakadóan materializálódik, legyen az tudományos, gyakorlati vagy művészi alkotás. A különbség az objektív valósághoz való viszonyban van.

A tudományos elméleti megismerés terméke a világ tükrözésének terméke, a művészi alkotás viszont a szó teljes értelmében „új valóság”, a világ tényleges teremtésének (pontosabban újjáteremtésének) eredménye. (I. 61.) Így értelmezi Kozsinov Arisztotelész mimézis-elméletét is. A természet és az élet utánzása azt jelenti, hogy azt a tulajdonságukat utánozzuk, hogy új tárgyakat hoznak létre. „Képletesen beszélve a művész nem úgy teremt, »mint az életben van«, hanem úgy mint az élet, utánozza abban, hogy a formák és a dolgok számtalan sokféleségét hozza létre.” Ebben az összefüggésben viszont a műalkotás rokona az emberi munka bármely termékének a kőbaltától az űrhajóig. Ezek a termékek azonban közvetlenül és materiálisan teremtik újra a világot és fejlesztik tovább az emberi megismerést és gyakorlatot egy-egy speciális területen, míg a műalkotás csak áttételesen és szellemileg változtatja meg a világot, válhatik anyagi erővé az emberekre történő értelmi vagy érzelmi ráhatás segítségével. Különbség az is, hogy a műalkotásban — Kozsinov megfogalmazása szerint — „az ember azért utánozza a természet alkotóképességét, hogy tükrözze, megismerje és birtokába vegye a természetet és az életet”. (I. 62.) Így a műalkotásban szerves egységet alkot a tükrözés és a tárgy gyakorlati létrehozása, vagy mint más szerzők (pl. Gej) írják: a megismerés és a kifejezés. Ez a speciálisan művészi megismerés nem előzheti meg teljesen a műalkotás megteremtését, csak annak létrehozása közben, magában az alkotásban teljesedik ki és ölt testet.

A művészi visszatükrözés aktív jellegét szinte minden szerző hangsúlyozza. A műalkotás geneziséét vizsgálva az egyik pólus mindig a valóság, a másik pedig a művész, a kor, az ember ideálja, amelynek fényében a művész a valóságot megismeri és újjáformálja. Szkvoznikov tanulmánya a művészi megismerés ez aktív oldalának esztétikai tudomásulvételét kíséri nyomon Arisztoteléstől Diderot-ig és főként Goethén és az orosz forradalmi demokratákon keresztül a marxizmusig, kimutatva, hogy mindannyiszor a mechanikus materializmus meghaladásáról van szó. A tükrözés aktív momentumaként lép be a művészeti kategóriák közé az elzártság, az irányzatosság és korunkban a pártosság — hangsúlyozza bevezetőjében Elszberg is. Ez az aktív momentum nem korlátozódik a válogatásra, az általánosításra, a jelenségek individualizálására, hanem felöleli az élet lényeges folyamatainak és viszonyainak újraalkotását is (I. 150.). A művészet az emberiség álmait, vágyait, ideáljait is kifejezi, de csak azok az ideálok jöhetnek számításba, amelyek az ember önmegvalósításához szükségesek, amelyek a valóságban gyökereznek, amelyek megvalósíthatók. Gej idézi Hegel mondását, amely szerint az ideál a valóság igazsága. A reális és az ideális összefüggését a következőkben fejtegeti a szovjet kutató:

„Az ideális a reális tartalomtól megfosztva éppen olyan keveset jelent, mint az önmagával azonos, mozgás nélküli reális, amely perspektívátlan, a fennálló helyzetből kiutat nem ismer. Az ideál elve ebben a széles összefüggésben kifejezi a tárgynak azt a törekvését, hogy valami más legyen, több, mint az adott pillanatban. Ez a törekvés nem megalapozatlan, nem helyezi az objektumot önmagáról vallott szubjektív elképzelései és a reális lehetőségek közötti »komikus meg nem felelés« helyzetébe, hanem éppen ezeket a lehetőségeket fejezi ki, a fejlődés reális irányait, amelyek nemcsak objektíve jelentkezik kinn, hanem a művészetben is, mint a »valóság igazsága« mutatkoznak.”

„Tehát ezek a látszólag különálló princípiumok, mint a reális és ideális, egy egységes egész pólusai, amely csak akkor létezik, ha ez a két része megvan. Ez a két princípium a művészet önmozgásának forrása. Az esztétikai ideál lehetővé teszi, hogy behatoljunk az »emberi valóság« mélyébe, ez a behatolás biztosabbá teszi és kiszélesíti az alapokat arra, hogy újraalkossuk a szép, tartalmas, motivált, életteli, megvalósítható ideálját. Így az élet igazsága az ideál igazsága lesz, a szép pedig az élet szükségszerűsége. Egyszóval

létrejön a művészi gondolkodás dialektikája, amely bonyolult és áttételes, de szükségszerűen magában foglalja a valóság dialektikáját. Ennek eredményeként létrejön a művészet humanizmusa s az embernek a történelmi fejlődés folyamán történő fokozatos elembertelenedése közötti ellentmondás »megszüntetését« (pontosabban esztétikai túlhaladása); e megszüntetés mögött azonban nemcsak az író-jószándékú törekvése van, hanem a történelmi fejlődés tendenciái is, végeredményben ezekre támaszkodik az író igazság-keresése közben.”

„A művészet az ember nyomán a reális ellentmondások labirintusába kerül, »megmenti« az embert, mert lehetővé teszi, hogy megőrizze teljességét és sokoldalúságát, kifejezze igazi emberi lényegét. Ideálisan kifejezi a teljes emberi lényegét, a műalkotás megismerésének folyamatában pedig segít az embereknek, hogy legyőzzék egyoldalúságukat, nem-teljesértékűségüket, szétforgácsoltságukat. E képessége többek közt azon is alapszik, hogy a művészet minden más emberi tevékenységnél — a tudományost is beleértve — kevésbé van alávetve az egyre előbbre jutó munkamegosztás, specializálódás folyamatainak.” (III. 455–456.)

Kép — módszer — stílus ♥

A művészi visszatükrözés formája a művészi kép. A képszerű gondolkodás és képalkotás különbözteti meg a művészetet a tudományos megismerés fogalmi gondolkodásától. A kép természetesen esztétikai kategória amely minden műfajra és művészeti ágra érvényes, tehát nem feltétlenül vizuális, sőt nem is feltétlenül hasonló a valóságban létező egyes jelenségekhez, az egészhez. „A művészi kép nem a tény másolata, hanem különös újraalkotása, a valóság esztétikai analogonja, amely magát a művészet sajátos törvényeinek alárendelve újratерmít, vagy — úgy is mondhatjuk — modellálja az élettartalmat” — írja Gej. (I. 135.). A költői kép létrehozásában nagy szerepe van a fantáziának, a szubjektivitásnak, a művészi kép igazsága terjedhet a lehetetlen valószerű kifejezésétől a reális fantasztikus kifejezéséig. A művészi igazság, azaz a képkoncepció igazsága, következetesége a kiemelkedő műalkotás előfeltétele, s csak a művészi igazság megléte után vethető össze egy mű az életigazsággal. Az élet és a művészet törvényei különbözőek. „Valójában E. T. A. Hoffmannál elhihető az, hogy kinyílik az ajtó és belép az ördög, míg más írónál nem hihető el az sem, hogy Kis Péter lép be” — hangsúlyozza Gej. (I. 136.). Az élet igazsága csak végső fokon vethető össze a műalkotás igazságával.

Mi a képszerű tükrözés sajátossága? A kérdésre a művészi kép kialakulásának megvilágításával válaszolnak a szerzők. A kép anyaga mindenképpen az objektív természeti vagy társadalmi valóság része (szín, hang, nyelv), amit a művész szellemi tartalommal tölt meg. Ez a szellemi tartalom a valóság értelmezése egy ideál fényében. A művészi megismerés végső folyamata csak a műalkotás elkészültével fejeződik be, a mű anyagával való birkózás közben, ami egyúttal a természeti, társadalmi, művészi valósággal és az ideálokkal való állandó konfrontálást jelenti. A művészi kép jellemző vonásai, Kozsinov szerint: tárgyi-érzéki jelleg, a tükrözés teljessége, egyénítés, emocionalitás, életszerűség, az alkotó képzelet sajátos szerepe stb.

A képekben történő művészi megismerést és a tudományos-fogalmi megismerés közötti különbséget nem szabad abszolutizálni. Egyrészt a műalkotást fogalmi úton is megközelíthetjük, másrészt, különösen a XX. században az intellektuális tartalom, a tudatosság betör a művészi alkotásokba, a fogalmi megismerés sok eleme belekerül a művekbe (filozófia, politika, tudomány — Tolsztoj, Thomas Mann, Brecht, Aragon stb.).

Természetszerűleg vetődik itt fel a világnézet és a művészi módszer viszonyának kérdése. A módszer a cikkek szerzői szerint széles kategória, amely „az élet művészi látásának és alkotó átformálásának meghatározott egysége”. (I. 170.) Ezt a módszer-

konceptiót részletesebben így fejt ki Szkvoznyikov: „Az irodalmi módszer a tükrözés következetesen megvalósított módja, amely feltételezi a valóság művészi újraalkotásának egységét. Ez egység alapja az élet képszerű látásának egysége, amelyet alárendel az író a korabeli élet alapvető tendenciái feltárásának, megismerésének, valamint társadalmi eszményei megtestesítésének.” A módszer csak részben előzheti meg a műalkotást, teljes egészében csak a műalkotásban testesül meg, csak a műalkotásból vonható le. Gej megfogalmazásában a módszer „a kor esztétikai koncepciója, az ember és a világ viszonyainak, kölcsönös kapcsolatainak és egymáshatásuknak művészi formája, amely hangsúlyozza azt a fő vonást, azt az újat, amit a kor hozott.” (III. 444.) Ilyen általános módszer-konceptió esetén természetesen metafizikusként tűnik mind a világnézet és a művészi módszer merev azonosítása, mind teljes szétválasztása. Amilyen egyoldalú volt a 20-as évek dialektikus materialista módszer jelszava, vagy felszínes „a stílus mint a világnézet gyakorlata”-konceptió, ugyanígy metafizikus az az elképzelés, hogy Balzac vagy Tolsztoj a reakciós világnézet „ellenére” és a realista módszer „következtében” alkottak nagy műveket. Szkvoznyikov arra figyelmeztet, hogy mind a világnézetet, mind az alkotómódszert teljességükben, összetettségükben kell megvizsgálni: a világnézet nem azonos a politikai állásfoglalással. A legtöbb esetben arról van szó, hogy a világnézet maga is ellentmondásos, s a módszerben is akadnak vitatható motívumok.

Legkevésbé meggyőzőek és kidolgozottak a módszer és a stílus összefüggéseit tárgyaló megjegyzések. Gacsev a módszer és a stílus kapcsolatát genetikailag közelíti meg. Abból indul ki, hogy a XVIII–XIX. századig a művészet inkább munka volt, attól kezdve inkább megismerés. Pontosabban a művészek tudatában ez így tükröződött, mert az egész gyűjteményből az világlik ki, hogy a művészet e két oldala mindig szerves egységben volt. Úgy véli, hogy „a művészet átalakulása sajátos munkából a megismerés sajátos formájává megmagyarázza azt, hogy a XVIII–XIX. században a *stílus* kategóriáját, amely éppen a művészet aktív-átalakító jellegét tükrözte, s ezzel az anyagi termelés területével rokonította, miért váltja fel a *módszer* mint a világlátás elvének kategóriáját, amely a tudománnyal, filozófiával, tehát a szellemi termelés területeivel való rokonságát tükrözi. A művészet szellemi és gyakorlati tevékenység. Ebben az egységben a stílus az a határ, amely közelebb van a gyakorlathoz, a módszer pedig a szellemiséghez.”

„Ezért van az többek között, hogy a képzőművészetben és a zenében a barokkot és a klasszicizmust stb. még ma is stílusnak tartják és nehezen térnek át a módszer kategóriájára, míg az irodalom a klasszicizmust, szentimentalizmust stb. módszerként tartja számon, s az irodalomtudósok könnyebben dolgoznak a módszer, mint a stílus kategóriájával.” (I. 193–195.)

Hasonló megfontolásból Palijevszkij is stílusnak tartja a művészi módszer dologilag érzékelhető megnyilvánulásait. A stílus anyagba öntött elv, felület, felszínre lépett módszer. Minthogy a műalkotásban a stílus szerves egységet alkot a művészi módszerrel és a képpel, sokan a stílust általánosítják. Így például Lihacsov, a régi orosz irodalom neves szakértője, abból indul ki, hogy „a művészi stílus egyesíti magában a valóság általános, az íróra jellemző érzékelését és az író művészi módszerét, amelyet a maga elé állított feladatok határoznak meg.” (III. 9.)

Palijevszkij elismeri a stílus ilyen széles felfogásának lehetőségét: „ha a kutató a stílus terminust azért használja, hogy valamelyik műben vagy irányzatban feltárja az egyetemes kölcsönhatást és egységet, felesleges azon elmélkedni, hogy melyik oldalról kezdte. Legyen az a stílus és nevezze stílusnak, csak tárja fel a tárgy valódi gazdagságát.” (III. 9.) Ő maga azonban nem használja a stílus ilyen széles értelmezését. Kimutatja, hogy a stílus értelme és gazdagsága csak a módszer és a benne testet öltött tartalom fényében világosodik meg.

„A stílus el nem szakítható a módszertől, mégis elválasztható abban az értelemben, hogy létezhet úgy, mint bizonyos önálló tartalmas forma, amely érzékelhető és megkülönböztethető a kép külső rétegein: a nyelvben, kompozícióban, a sujet típusában stb. Belülről egy elv vezeti, de kívül — ismételjük — a külső vonások sokféleségében jelenik meg. Ha ezeket a vonásokat átvisszük egy másik módszerre — azok azok is lesznek, meg nem is: régi stílus is meg új stílus is.” (III. 33.)

E kifejtetlen gondolatban sok érdekes megállapítás rejlik az egyéni stílus és módszer összefüggéseit illetően, de a nagy alkotómódszerek és stílusirányok kérdésére nem ad választ a szerző és a tanulmánygyűjtemény sem.

A kötetek nagy érdeme az elméleti általánosítás és a történeti konkrétság egysége, valamint a különböző nyugati irodalomelméleti tekintélyek vonatkozó nézeteinek ismeretése és bírálata. Viszont mind a történetiség, mind az elmélet nyert volna, ha a XX. század irodalmi jelenségeit, így többek között a szocialista realizmus Gorkij utáni vonásait is bátrabban vizsgálták volna a szerzők, mint ahogy erre már a szovjet kritika is figyelmeztetett.

FODOR ISTVÁN

Viktor Makszimovics Zsirmunszkij, az irodalomelmélet és irodalomtörténet tudósa*

Nehéz lenne a filológiának olyan területét említenünk, amelyen Zsirmunszkij akadémikus ne tevékenykedett volna. Kelet és Nyugat, irodalom és folklór, nyelvtudomány és poétika, irodalomtörténet és irodalomkritika, azaz az egész tudomány, amelyet filológiának nevezünk, Zsirmunszkij kutatási területe. A sokoldalú tudós munkásságának csak általános irányait soroltuk fel, de vannak a tudománynak olyan konkrét ágai, amelyek fejlődésében Zsirmunszkij művei különösen nagy szerepet játszottak. Ilyen tudományág az összehasonlító irodalomtudomány, az irodalomelmélet és különösen a verselmélet, a történelmi poétika, a népi hőseposz összehasonlító vizsgálata, a nyugat-európai irodalmak romantika- és realizmuselmélete, a stilisztika és ezen belül az összehasonlító stilisztika.

1.

1913 áprilisában, nem sokkal azután, hogy Zsirmunszkij elvégezte az egyetemet, a Ruzskaja miszl. c. folyóiratban megjelent első cikke és ezzel kezdetét vette az a több mint ötven éve tartó tudományos munkásság, amely az első pillanattól kezdve szorosan egybefonódott a kortársirodalom problémáival. Jellemző, hogy a forradalom előtt írt cikkei és kritikái általában nem tudományos kiadványokban, hanem irodalmi folyóiratokban és évkönyvekben láttak napvilágot (Ruzskaja miszl., Szevernije zapiszki, Ljubov k trom apelszinam).

A kortársi irodalmi áramlatokkal való kapcsolata határozta meg a fiatal tudós érdeklődési körének fő irányát — az 1914–19 között írt legfontosabb munkák a német romantikával foglalkoznak. Ezt a kapcsolatot hangsúlyozza Zsirmunszkij első könyvének a címe is: *A német romantika és a mai misztika* (1914). A könyv utolsó fejezetét, ha nagyon áttételes formában is, nagy történelmi változások előérzete hatja át.

Vallásos elzárkózás a romantika történetében. Adalékok Clemens Brentano és a heidelbergi romantikusok jellemzéséhez c. második könyvét (1918) 1921-ben Zsirmunszkij magiszteri disszertációként védte meg. A tudós mindkét könyvében a művész egyénisége, a műalkotásban kifejezésre jutó lelki világ iránti azzal az érzékenységgel közelít témájához, ami az új költészeti áramlatokra volt jellemző. „A romantika már nemcsak irodalmi tény, hanem új érzésformává, a valóság átélésének új módjává válik” — írta. „Történelmi-filozófiai” problémákat tanulmányoz: az új esztétika és az új művészi formák alapját képező „új életérzést”, a kor „pszichológiai” hátterét. Később Zsirmunszkij a következőket írta: „... a poétika elméleti kérdéseit és a távoli korok művészetének sajátosságait a kortársköltészet élő anyagán keresztül tanultuk meg érteni, amely közvetlenül hozzáférhető volt számunkra, amelyet át tudtunk érezni.”

Az *Alekszandr Blok költészete* c. könyvben (1922), ahol az orosz költő munkásságával kapcsolatban fejlesztli tovább romantika-koncepcióját, a kortársköltészet iránti ér-

* Hetvenedik születésnapja alkalmából

deklódés és Zsirmunszkij korai műveinek lírai alaphangja ötlük szembe. Annak idején Blok igen nagy figyelemmel kísérte a fiatal tudós munkáit. 1914 márciusában, amikor Zsirmunszkij ismeretlenül elküldte a költőnek *A német romantika és a mai misztika* c. művét, Blok ezt jegyezte fel a naplójába: „Zsirmunszkij könyve baráti ajándék.” A szerzőnek pedig ezt írta: „Minden arra mutat, hogy könyvében barátira lelek.” A költő könyvtárában fennmaradt Zsirmunszkij-művek tele vannak aláhúzásokkal és széljegyzetekkel, amelyek figyelmes és együttérző olvasásról tanúskodnak.

1919-ben, amikor Blok gyűjteményes Heine-kiadást szerkeszt, azzal a kéréssel fordul Zsirmunszkijhoz, hogy bocsássa rendelkezésére *Heine és a romantika* c. cikkét (1914), hogy az az egyik kötet előszavául szolgáljon. „Beleegyezése nekem személy szerint nagy örömet okozna” — írja Blok és hangsúlyozza, hogy Zsirmunszkij írása „tömör és tartalmas, alkalmas arra, hogy tűzbehozza mindazokat, akiknek a cikk témája nem kö-zömbös”.

Zsirmunszkijnak a romantikáról írott munkái, bár általános koncepciójuk a kor idealista metodológiájából adódóan egyoldalú, nemcsak kortörténeti érdekességük. Zsirmunszkij műveit már munkásságának legelején is a szó igazi értelmében vett akadémikus jelleg hatja át: a problémafeldolgozás magas tudományos színvonala, az anyag kimerítő tanulmányozása és gondos csoportosítása, gazdag filológiai apparátus, az elemzés finomsága és a kifejtés „klasszikus tömörsége” (Blok kifejezésével).

2.

Ugyanezek az erények jellemzik a fiatal Zsirmunszkijnak a század eleji költőkkel: Blokkal, Brjuszovval, Ahmatovával, Mandelstammal és másokkal foglalkozó munkáit is. Zsirmunszkij újító abban, hogy a kortársirodalomhoz fordul: a forradalom előtti filológia főként a középkor és a reneszánsz irodalmára összpontosította figyelmét, azt tartva, hogy az új és különösen a legújabb korszakok nem méltók komoly tanulmányozásra. Zsirmunszkij műveinek szigorú tudományossága és a szerzőnek a kortársköltészethez való érzelmi közelsége maradandóvá tette ezeket a munkákat. „Ma nemigen olvashatjuk Blokot Zsirmunszkij munkái nélkül. Zsirmunszkij Blok-kutatása az első kísérlet Blok költészete problémáinak tudományos értékelésére” — jegyzi meg a XX. század költészetének egyik mai kutatója.

Már a korai művekben kialakult a költői mű elemzésének Zsirmunszkijra jellemző szintetikus elve. Ez az elemzés egyesíti magában a filozófiai, esztétikai és stilisztikai szempontokat. A stilisztikai elemzés a mű építőelemeit képező szóbeli kifejezőeszközök összes aspektusát figyelembe veszi: a szót, a rá jellemző alap- és mellékjelentésekkel és felhangokkal, a mondatszerkezetet, amelynek a különböző stilisztikai környezettől függően feltétlenül különböző gondolati töltése van. A stilisztika nem lehet meg a nyelvtudomány újabb eredményei nélkül — Zsirmunszkij komplex kutatásaiba egyre inkább bevonja a nyelvtudomány tényeit.

3.

Zsirmunszkij korai munkáiban az akkor divatos idealista frazeológia ellenére is világos a kritikus és kutató metodológiai álláspontja. A kortársi kritikai dilettantizmus leküzdésének útját, „a szigorú filológiai módszernek, széleskörű történelmi ismereteknek és az elméleti felismerésnek a kor költészeti megnyilvánulásai iránti eleven érzékkel való összekapcsolásában” keresi. Ezekkel a szavakkal Oscar Walzel német tudós tevékenységét jellemezte Zsirmunszkij, de ugyanígy, sőt még inkább rá is vonatkoztathatók. Walzel munkásságában elsősorban a „filozófiai módszer” ragadja meg Zsirmunszkijt, amelynek következtében „a világnézeti kérdések szorosan összefüggnek a művészeti kérdésekkel”.

Éppen ilyen Zsirmunszkij kiindulási pontja is, amikor a húszas évek elején virágzó orosz formális iskolával foglalkozik.

Zsirmunszkij nagyra értékelte, hogy a kortárs kritikusok olyan sokat törődtek a művészi formával — az Állami Művészettörténeti Intézet *Poétika* c. gyűjteményei az ő közvetlen vezetésével jelentek meg 1927—29-ben, és látszólag a formalisták műveéhez kapcsolódik Zsirmunszkij sok könyve is, amelyet 1921 és 1925 között írt (*A lírai versek kompozíciója*, 1921; *A rím, története és elmélete*, 1923; *Bevezetés a metrikába*, 1925). Ugyanakkor viszont Zsirmunszkij álláspontja a lényegyet tekintve távol állt az „Opojaz” álláspontjától, és az ebből a korszakból származó munkáknak többsége vitázik a „formalista iskolával” és annak módszertani elveivel. Zsirmunszkij elismerte az „Opojaz”-hoz tartozó teoretikusok konkrét kutatásainak jelentőségét — ez az irányzat az irodalmat mint művészetet igyekezett vizsgálni —, Zsirmunszkijnál és az „Opojaz”-nál közös „az iskolás tudomány teljes megújulását és egy sor termékeny problémával való gazdagítását ígérő új, kevésbé feldolgozott területek felfedezésének tudományos pátosza”, Zsirmunszkij egyetértett azzal, hogy „az »Opojaz« eszméi, tagjainak munkái mély, élenkítő hatással voltak az irodalomelmélet és irodalomtörténet művelésére”. De már kezdettől fogva mutatkoztak véleménykülönbségek és ezek egyre inkább mélyültek. Az 1927-ben írt *Irodalom-elméleti kérdések* előszavában Zsirmunszkij, aki egyébként is rendelkezett azzal a ritka képességgel, hogy saját pályafutását objektíven elemezze, igen pontosan fogalmazta meg ezeket a véleménykülönbségeket. Azzal a Sklovszkijtól származó elvvel szemben, amely szerint „a mű az eszközök összege”, Zsirmunszkij a következő elvet állította fel: „a mű — rendszer.” Az „Opojaz” teoretikusai „igyekeztek esztétikai jellegű korlátok mögé bújni”, Zsirmunszkij „az esztétikai tények rendszerének alapját” az „esztétikumon felüliben” kereste és a „költői eszközök és stílusok fejlődését” az „általános kulturális fejlődéssel” kapcsolta össze. Az „Opojaz” képviselői a kompozíció és részben a stilisztika kérdéseit állították előtérbe, Zsirmunszkij a tematikai kérdéseket. A formalizmussal folytatott vita különösen félreérthetetlen megfogalmazást nyer egy sor, a 20-as években írt Zsirmunszkij-műben. Zsirmunszkij több ízben rámutatott, hogy a művészet fejlődését nem lehet leegyszerűsíteni arra, hogy az elavult kifejezési eszközöket újak váltják fel, mivel ennek a folyamatnak más, ennél sokkal összetettebb jellege van: „... a művészi kifejezőeszközök egyik rendszere már nem felel meg a kor életérzésének és művészi ízlésének, és ekkor helyébe lép egy másik stílusrendszer, amelyet egy bizonyos művészi-lélektani értelem tart össze.”

Az 1923-ban írt *A „formális módszer” kérdéséhez* c. cikk az „Opojaz” elleni egyik legélesebb fellépés, amely bizonyítja az „Opojaz” elveinek sebezhetőségét. Zsirmunszkij itt világosan megfogalmazza, hogy „a formalista világnézet a következő tanban jut kifejezésre: a művészetben minden csak a kifejezőeszköz, a kifejezőeszközök összefüggésén kívül valójában semmi más nem létezik a művészetben. Naiv formájában ez a tan magára a költőre kizárólag művészi feladatokat ró... Az a vélemény, hogy a művészetben semmi sincs a művészetben kívül, az esztétizmus letűnt korszakának maradványa és alapos felülvizsgálatra szorul.”

Ugyanebben a cikkben a szerző rámutat arra, hogy az irodalmi alkotással különböző szempontokból lehet foglalkozni: „mint esztétikai rendszerrel”, „mint a szellemi tevékenység termékével”, „mint szociális ténnyel és mint szociális tényezővel” stb. „A metodológia feladata az, hogy az irodalmi mű lehetséges megközelítésének jogos területeit elhatárolja egymástól.” A vers metrikájával, rímeivel vagy kompozíciójával foglalkozva Zsirmunszkij megvalósította az egyik ilyen lehetséges szempontot, anélkül hogy a többi jogosultságát kétségbevonta volna. Később, miután már magáévá tette a marxista metodológiát, Zsirmunszkij arra a következtetésre jutott, hogy ezek a kiindulási pontok nem egyenértékűek, az, amely a művészetet „mint szociális ténnyt és szociális tényezőt”

vizsgálja, tökéletesebb a többinél. A 20-as években, az „Opojaz”-zal folytatott vitákban Zsirmunszkij a felsorolt kiindulási pontokat még nagyjából egy szintre állította. Ennek ellenére metodológiai álláspontja lényegesen különbözik a „formális iskola” képviselőinek álláspontjától, akik a vita hevében minden tematikus tartalmat eltávolítottak az irodalomból.

Zsirmunszkij felvetette azt, hogy a „formális módszer” alkalmazásának határai vannak, vagy ahogy pontosabban megfogalmazta a gondolatot, „a formális-esztétikai problémák összefüggnek az irodalomtudomány más, lehetséges problémáival”. Éppen azért, mert Zsirmunszkij sohasem feledkezett meg a módszer határaitól és más irodalomtudományi aspektusokkal való kapcsolatáról, a művészi formával foglalkozó munkái mind a mai napig semmit sem veszítettek aktualitásukból. *A lírai versek kompozíciója*, *A rím, története és elmélete* és a *Bevezetés a metrikába* c. művek olyan trilógiát alkotnak, amelyet a szerző egy verstan első bevezető részének szánt, és amely kimerítően kell hogy tárgyalja „a metrika területét a szó tág értelmében”. Ezekben a művekben megfigyelhetjük a szerző széles kutatói látókörét. Zsirmunszkij egy pillanatra sem felejtkezik meg arról, hogy az irodalmi alkotás rendszer, egységes egész.

Későbbi poétikai műveiben Zsirmunszkij azokat a gondolatokat fejleszti tovább, amelyeknek alapját a 20-as években írt könyveiben vetette meg. A *Bevezetés a metrikába* gyümölcsözően folytatódik a negyven évvel később írt *Majakovszkij verselése* c. cikkben (Ruszkaja Lityeratura, 1964/4), *A rím . . .* c. cikk negyvenhárom év múlva folytatódik a *Vers és fordítás. A romantikus poéma történetéből* c. műben, amelyben Zsirmunszkij megmutatja, hogyan válik az angol nyelvre jellemző tiszta hím-rímek alkalmazása a XIX. század orosz költészetének stílustényezőjévé (Zsukovszkij, Lermontov) — „az orosz talajon a metrikai calque kifejező stílusjeggyé vált”. Zsirmunszkij a korábban érintett problémákhoz olyan szinten tér vissza, amelyet félévszázados, a filológia minden területét felölelő munkásság eredményeképpen ért el. Talán a legmeggyőzőbb példa erre az *Alek szandr Blok „Rózsa és Kereszt” c. drámája*, ez az 1964-ben megjelent Zsirmunszkij-könyv, amely a negyvenkét évvel korábban az *Alekszandr Blok költészete* (1922) c. könyvben kifejtett gondolatokat eleveníti fel és fejleszti tovább.

4.

A tudományos kutatómunka logikája már poétikai műveiben is az irodalmi jelenségek összehasonlító-történeti tanulmányozásához vezette Zsirmunszkijt. Saját magának kellett kidolgoznia az ehhez szükséges módszertani elveket, mivel a forradalom előtti irodalomtudomány ebben a kérdésben kátyuba jutott. A kultúrtörténeti irányzat a különböző népek közötti irodalmi kölcsönhatást vándoreszmék passzív kölcsönzéseként fogta fel, erejéből nem futotta arra, hogy felfedje, mi jellemző ezekre a hatásokra a művészi alkotás szférájában. Az úgynevezett „filológiai iskola” a külső hasonlóságot mutató tények, egyedi „párhuzamok” és „kölcsönzések” gyűjtögetésével foglalkozott, anélkül, hogy törvényszerűségek, ideológiai jelentőségük mélyére hatolt volna.

Szorgalmas és kitartó útkeresés jellemzi Zsirmunszkij doktori disszertációját, amely *Byron és Puskin* címmel külön könyvként jelent meg 1924-ben. Ebben a műben Zsirmunszkij azt igyekszik meghatározni, hogy a más nemzetiségű költő művészi hatásának, amely műfajban, témában, tárgyban és szerkesztésben, stílusban és az elbeszélés módjában mutatkozik meg, milyen specifikus sajátosságai vannak. A szerző megmutatja, hogyan alakította át Puskin az alkotás folyamataiban a Byron költészetéből nyert impulzusokat, miközben létrehozta az orosz romantikus poéma hagyományát, és hogyan szabadult meg később az angol költő hatásától a realizmus irányában történő fejlődése során. A puskini tradíció ugyanakkor a korszak „irodalmi tömegtermelésében” öltött

testet. A későbbiekben maga Zsirmunszkij bírálta ezt a könyvét a művészi tökéletesség és az eszmei tartalom merev különválasztása miatt. Ennek ellenére a gazdag történeti-irodalmi anyag és a rendszerezés a mai napig is maradandóvá teszik ezt a művet. A szerző kiindulása szembeszegül az irodalomtudományi szubjektívizmussal, amely kizárja a mű objektív tartalma feltárásának a legkisebb lehetőségét is. „Módszertani szempontból helyesebbnek tartottam volna — írta Zsirmunszkij — az úgynevezett „naiv realizmus” álláspontját, mint annak a *naiv pszichologizmusnak és szubjektívizmusnak* a szélsőségeit, amely a mai napig megtalálható az irodalomtudományban mint a rosszemlékű közelmúlt filozófiai csökevénye.”

A 30-as évek közepén Zsirmunszkij hosszú és bonyolult útkeresés után eljut a marxizmushoz. Ekkor jelenteti meg *Az összehasonlító irodalomtudomány és az irodalmi hatások problémája* c. cikkét (1936), amelyet joggal tudományos fejlődése fordulópontjának. Ebben a munkában marxista alapállásból igyekszik megoldani az elméleti kérdéseket. Későbbi munkássága során több ízben visszatért ehhez a problémakörhöz, gondosan ellenőrizte és mélyítette koncepcióját, és végül kristálytisztán fogalmazza meg álláspontját. Koncepcióját tudatosan szembeállítja a polgári összehasonlító irodalomtudomány kutatási elveivel, melynek fő hibáját abban látja, hogy „a történelmi összefüggésből, az író világnézetének és stílusának rendszeréből kiragadott teljesen egyedi tényeket vetnek egybe gyakran véletlen, néha teljesen látszólagos tisztán külső hasonlóság alapján, és minden ilyen hasonlóságot mechanikusan értelmezett hatással, kívülről jövő lökés-sel magyaráznak.”

Zsirmunszkij koncepciójának megfelelően „a különböző népek irodalma összehasonlító-történeti tanulmányozásának előfeltétele az irodalom és művészet mint ideológiai felépítmény törvényszerű fejlődését meghatározó szociális-történelmi fejlődés általános folyamatában mutatkozó egység és törvényszerűségek marxista értelmezése.” A különböző népek társadalmi fejlődésében fellelhető azonos fejlődési fokok hasonló vonásokat eredményeznek mind társadalmi-politikai vonatkozásban, mind pedig az ideológia, így az irodalom területén is. Ha ilyen hasonlóságot találunk anélkül, hogy közvetlen hatás és érintkezés megvalósult volna, Zsirmunszkij *történelmi-tipológiai analógiáról* vagy *egyezőségről* beszél. Az ilyen egyezésekkel kell elsősorban foglalkoznia az összehasonlító irodalomtudománynak, mondja Zsirmunszkij, mert az ilyen jellegű munka lehetővé teszi egyrészt, hogy megállapítsuk az irodalmi fejlődés általános törvényszerűségeit a fejlődést társadalmi determináltságában vizsgálva, másrészt, hogy felfedezzük az egybevetett irodalmak nemzeti sajátosságait. A történelmi-tipológiai egyezések egybefonódnak a *különböző népek irodalma közötti kölcsönhatásokkal*, amelyek pusztán lehetőségét általában determinálják.

Zsirmunszkij az irodalmi kölcsönhatások előfeltételének tartja „az osztálytársadalom fejlődését jellemző egyenlőtlenségeket, ellentmondásokat és elmaradásokat”, és két módszertani alapelvet állít fel:

1. „Minden ideológiai (és így irodalmi) hatást a nemzeti előtörténet, a társadalmi és irodalmi fejlődés belső törvényszerűsége” határoz meg. „Ahhoz, hogy az ilyen hatás lehetővé váljon, meg kell hogy legyen az igény az ilyen ideológiai importra, . . . az adott társadalomban és az adott irodalomban analóg fejlődési tendenciáknak kell létezniük.”

2. Az irodalmi hatás befogadása feltétlenül maga után vonja a kölcsönzött minta alkotó átdolgozását, „a társadalmi fejlődés adott fokán álló nemzeti élet és nemzeti jelleg sajátosságaihoz, a nemzeti irodalmi tradícióhoz, valamint a kölcsönző író alkotó egyéniségéhez való idomulását.”

Zsirmunszkijnak a hatás problémájáról vallott nézetei, főként *Goethe az orosz irodalomban* c. könyvében (1937) kerülnek kifejtésre, amely az 1932-ben közzétett *Goethe*

az orosz költészetben c. rövidebb lélegzetű munka továbbfejlesztése. (A történelmi-típológiai egyezések problémáját Zsirmunszkij elsősorban folklorisztikai műveiben tárgyalja.) A Goethéről írott könyv, amely már klasszikussá vált, meggyőzően szemlélteti, milyen metodológiával és módszertannal kell foglalkozni egy külföldi író adott nemzeti irodalomba való befogadásával. A szerző elemzi, hogy Goethe életműve attól az időtől kezdve, amikor a XVIII. század végén az orosz társadalom először ismerkedik az íróval, az orosz irodalmi és társadalmi fejlődés részévé válik, a Goethe körüli harcban a korabeli ideológiai összeütközések csúcspontjává válnak, amelyek rányomják bélyegüket a fordításokra, Goethe kritikai értelmezésére és alkotó befogadására. Ennek a harcnak az objektív rugóit Goethe munkásságának bonyolultságában és ellentmondásosságában kell keresnünk. Ez az életmű „olyan elemeket tartalmaz, amelyek potenciálisan a XIX. század különféle irodalmi-társadalmi irányzatainál lelhetnek visszhangra”. (A tudós ilyen irányú elmélyült stúdiumainak összegezését az ugyanebben az időben közzétett *Goethe élete és munkássága* c. cikk jelenti (1936.)

Zsirmunszkij azonban azt is hangsúlyozta, hogy Goethe értelmezésének és újraértelmezésének lehetősége nem korlátlan, mint ahogy nem az bármely más író értelmezési lehetősége sem, a határokat „a mű vagy az író objektív, történelmileg determinált sajátosságai szabják meg... A lehetséges ideológiai közelség bizonyos határát átlépve közönybe, sőt polemizáló elutasításba ütközünk... vagy pedig az újraértelmezés az irodalmi hagyatéék következetes meghamisításává változik.” Rendkívül fontos az a törekvés, hogy megállapítsuk az értelmezés valódiságának kritériumait. Ez a törekvés lényegében különbözik attól a gyakorlattól, amikor az összehasonlító irodalomtudomány egyes művelői hajlanak arra, hogy minden külföldi befogadást szubjektív, önkényes dolognak kiáltssanak ki. Ez oda vezet, hogy tagadják az irodalmi mű megismerhetőségét adott osztályhatárokon kívül.

Az irodalmi hatás alkotó befogadásáról szólva Zsirmunszkij rámutatott, hogy „a különböző vonások és történelmi determináltságuk kérdése nem kisebb fontosságú, mint az egyezések kérdése”. A problémának ilyen megközelítése lehetővé teszi, hogy az idegen hatást befogadó író munkásságában kimutassuk a nemzetközi és nemzeti hagyományok viszonyát, meglássuk az író eredetiségét és kijelöljük helyét a világirodalomban. Ilyen megközelítéssel találkozunk Zsirmunszkij *Puskin és a nyugati irodalmak* c. tanulmányában (1937), ahol bizonyítást nyer, hogy „Puskinnak és a múltbeli és kortársi nyugati irodalomnak a kölcsönhatását vizsgálva, az orosz költő egyéni vonásaira derül fény, világosabban látjuk, milyen utat tett meg a nemzeti, népi, realista irodalom megteremtéséig.”

Zsirmunszkij összehasonlító-történelmi irodalomtudományos elvei tartalmazzák a filológia korábban elért eredményeit. Minden olyan törekvés felkeltette a tudós érdeklődését, amely a világtörténelem és a világ kultúrájának története fejlődését törvényszerű folyamatként igyekszik felfogni. Ez magyarázza érdeklődését Herder iránt, aki az *Eszmé*-ben úgy építi fel a filozófia történetét, mint az emberiségnek a „humanitás” felé haladását és ugyanakkor figyelembe veszi „a nemzeti kultúráknak és a történelmi korszakoknak mint a világtörténelem széles perspektívájának minőségileg különálló lépcsőfokainak sajátosságait”. A Herder életéről és munkásságáról a 30-as évek végén írt részletes tanulmány már annak idején magára vonta az irodalom- és folklorkutatók figyelmét. Ez a tanulmány szolgál bevezetőül a német gondolkodó 1959-ben kiadott műveihez, később pedig (1963) német fordításban könyv alakban is megjelent az NDK-ban.

Zsirmunszkijt a legjobban azonban Veszeloovszkij *Történelmi poétikája* érdekelte, ez az irodalmi folyamat elméletével és történetével foglalkozó átfogó mű, a forradalom előtti orosz filológia legnagyobb vívmánya. 1938-ban Zsirmunszkij elősegíti Veszeloovszkij összegyűjtött műveinek kiadását, amely az 1920-as években elmaradt, 1939-ben M. P. Alekszejevvel közösen sajtó alá rendezi Veszeloovszkij *Válogatott cikkei* és 1940-ben a

Történeti poétika témakörével foglalkozó munkák sorát. Ez utóbbihoz szolgál kiegészítésül egy eddig kiadatlan fejezet nemrégiben történt publikációja (Russzkaja Lityeratura, 1959/2, 3. sz.).

A Veszeloovszkijjal foglalkozó cikkeken és előadásokban Zsirmunszkij méltatta ennek a műnek a jelentőségét, rámutatott a történelmi folyamat egységének és törvényszerűségének ösztönös marxista koncepciójában rejlő erejére, valamint a pozitivistá metodológiából adódó gyenge oldalaira, amelyek útját állták az elméleti általánosításoknak. Zsirmunszkij szavai szerint „a szovjet irodalomtudománynak az a feladata, hogy felemelje a nagy tudós kezéből kiesett zászlót és folytassa az általa kezdett munkát a történelmi folyamat egészének és az irodalmi alkotás sajátosságainak marxista — leninista értelmezése alapján”.

Az összehasonlító-történelmi irodalomtudomány elméletének kidolgozása Zsirmunszkij egy általános irodalomtörténet tudományos megírásának problémáihoz vezetett. Ennek a munkának volt előzetes vázlata *A nyugati irodalom története megírásának alapelvei és terve*. Ezt a művet Zsirmunszkij 1941-ben tette közzé, rámutatva, hogy „a nemzetközi irodalmi folyamatot egységében, törvényszerűségében és szociális determináltságában kell tanulmányozni”. Az egységet „a történelmi periodizáció közös elvei és a történelmi és irodalmi korszakok analóg egymásutánisága” határozza meg, és állandóan „hangsúlyozni kell... a nemzeti irodalmak közötti szüntelen kölcsönhatást”. Ezt a tervet csak részben sikerült megvalósítani *A nyugat-európai irodalom története. Korai középkor és reneszánsz* c. műben, amelyet alkotói munkaközösség bocsátott közre 1947-ben Zsirmunszkij vezetésével. A közös szerzői koncepciót nemcsak ebben az átfogó műben fedezhetjük fel, hanem a nyugati irodalommal foglalkozó résztanulmányokban is, amelyekben az egyes konkrét jelenségek, írói sorsok a világirodalmi folyamat alkotórészeiként szerepelnek (*Byron és korunk*, 1941; *A Faust-legenda története*, 1958., stb.)

Zsirmunszkij legutóbbi elméleti munkáiban az a követelés jelenik meg, hogy szakítani kell a külföldi irodalomtudomány hagyományos „európacentrizmusával”. Folklor-kutatásaiban Zsirmunszkij eleget is tesz ennek a követelésnek.

*

Zsirmunszkij még a 20-as években hangsúlyozta, hogy minden tudományos munka értékét „az objektív igazság és valódi tudásanyag aránya” határozza meg, „amelyet az adott tudományos elmélet, rendszer, tudományág tartalmaz”. Ötvenéves tudományos munkássága egy olyan tudós fedhetetlen, becsületos, elvhű félévszázados tevékenysége, akit csak egy fűtött: az objektív igazság keresése. Napjainkban Zsirmunszkij az egész világon nagy tekintélynek örvend a filológia összes területén, amellyel alkalma volt foglalkozni. A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának rendes tagja, sok külföldi akadémia és egyetem tiszteletbeli tagja, levelezőtagja vagy díszdoktora. Mindez meggyőző bizonyítéka annak, hogy milyen jelentős szerepet játszanak a szovjet humán tudományok a világ tudományos életében, és milyen sokat tett ennek a tudománynak a fejlesztéséért a most hetvenéves Zsirmunszkij.

(Fordította: Szepest Emese)

J. LEVIN—E. ETKIND

Vita a strukturális poétikáról

Lotman ebben a könyvében* a Tartui Egyetemen a strukturális poetikáról 1958 és 1963 között tartott előadásait foglalta egységbe.

Voltaképpen ez a mű nem tekinthető az alcímben megjelölt téma rendszeres kifejtésének. A szerző célja — ahogyan bevezetésében hangsúlyozza — annak megmutatása volt, hogy a művészetnek mint jelrendszernek a természete nem ad feltétlen lehetőséget a kifejezés és tartalom síkjának különálló vizsgálatára.

Tekintettel arra, hogy ez a kérdés az elemzés kulcskérdése, szükségesnek tartjuk Lotman könyvének részletesebb bemutatását. (Ismertetésünk alcímeiben a könyv fejezet-beosztását csak részben követjük, s mivel ismertetésünk első fele tartalmi kivonatszerű, oldalszámokra sem hivatkozunk.)

1. A művészet általános elméletének néhány kérdése

1.1. Bevezetőül a művészet specifikumát elemzi és azt a következőkben foglalja össze: a műalkotás egyrészt a megismerés egyik formája, a valóság sajátos modellje, másrészt az emberek közötti kommunikáció egyfajta jelrendszere.

A megismerés más formáitól abban különbözik, hogy nem analizál és következtet, hanem az embert körülvevő valóságot még egyszer megteremti a rendelkezésére álló eszközökkel. Az alkotó valamilyen anyagból létrehozza a valóság valamely darabjának a „mását”, annak a struktúrának megfelelően, ami véleménye szerint arra jellemző. Ez a képmás tehát a hasonlóság és a különbözőség dialektikus egysége.

A műalkotás mindig különféle vonatkozásokat tartalmaz. Az, ami kifejezésre jut, kapcsolatban áll azzal, amit az alkotó ki akart fejezni, amit nem fejezett ki, amit mások fejeztek ki stb. A műalkotás jelszerűsége következtében tehát vizsgálhatók olyan kérdések, mint a jel és a valóság, a jel és a kód viszonya stb.

1.2. A fentiekben összefoglalt alapvonásoknak megfelelően a műalkotás mint modell a következő tulajdonságokkal jellemezhető:

1. Tudományos modell akkor jön létre, amikor egy objektum struktúrájáról vagy összetevőiről már bizonyos ismeretekkel rendelkezünk, de az egészről átfogó ismeretekkel még nem.

Az alkotóművésznek ellenben szintetikus elképzelése van a bemutatandó objektum egészéről, és épp ezt az egészet modellálja.

2. Az objektum egészének újrateremtése a művészetben elkerülhetetlenül oda vezet, hogy magát az objektumot, amelynek strukturális tanulmányozása a tudomány

* Ю. М. Лотман: Лекции по структуральной поэтике. Вып. I. (Введение, теория стиха) Труды по знаковым системам I. 1964, Тарту.

eszközeivel talán nem is lehetséges, mint meghatározott struktúrával rendelkezőt állítja elének.

3. Az objektumnak a művészi modellben való újrateremtésénél tudatosan nem azonos struktúra létrehozásáról van szó. Minthogy a műalkotást nem előzi meg az objektum elemeinek és struktúrájának teljes analízise, a művészi modell egyrészt nem az egyértelmű logikai értelmezés jegyében jön létre, másrészt — épp ennek következtében — a sokszor nem is sejtett „nyitottság” sokkal tágabb lehetőségével rendelkezik, mint a tudományos modell.

4. A modell struktúrája, melyet mint az objektum struktúrájával azonosat veszünk tudomásul, egyben az alkotó tudatának, világszemléletének struktúráját is tükrözi.

5. Ebből következik, hogy a műalkotás két objektumnak a modellje egyidejűleg — a valóság jelenségeinek és az alkotó személyiségének.

6. A modell és az alkotó személyisége között kétoldalú, kölcsönös viszony van. A szerző saját tudati struktúrája szerint alakítja a modellt, azonban a modell is, kölcsönös viszonyban állván a valóság egy objektumával, visszahat az alkotóra.

7. Minthogy a művészetnek kommunikatív funkciója van, az alkotó nemcsak ábrázolja a valóságot — azaz olyannak mutatja, mint ami meghatározott struktúrával rendelkezik, hanem közli is azt, saját tudati struktúráját „ráerőszakolva” a hallgatóságra. Ebben rejlik a művészet szociális, agitativ természete.

8. A modell nem eszme, hanem egy eszmét megtestesítő struktúra. Nem létezik tehát olyan műalkotás, mely eszmeiségét tekintve magas fokú, megformáltságát tekintve azonban alacsony. Kontár, nem adekvát modellálás a struktúrát elkerülhetetlenül *saját* eszméi hordozójává teszi. A művészet szférájában nincs eszmén kívüli modell, minden alkotói deklaráció ellenére.

9. A tudományos és technikai modelleknek nem kell szükségképp homológnak lenniük a modellált objektumokkal, de ha azok, objektumhoz való viszonyuk akkor is valamiféle materiálisan megtestesült absztrakciót tükröz. A művészetek esetében *maga a konkrét kapja meg az általános jellemvonását*.

10. A művészi modell kötelező szemléletességével tűnik ki. A művészet specifikuma azonban nemcsak e szemléletesség nagy jelentősége, hanem annak sajátos karaktere is. Itt arra kell rámutatni, hogy a művészi modellekben milyen jelentős az a megismerési forma, amely nem logikai megítélésen, hanem az igazság nyilvánvalóságán, intuíción alapszik.

1.3. A műalkotás jelszerűségét elemezve a következőket emeli ki. A nem művészi szemiotikai rendszerekben a jeleknek a szintagmatika törvényei szerinti összekapcsolódása alkot egy szöveget. A művészetben a „jelöltet” a mű *teljes* modelláló struktúrája juttatja ki-fejezésre, azaz maga a teljes szöveg a „jel”, a szöveget alkotó elemek pedig — amelyek a nyelvben önálló jelként vagy jelek kombinációiként funkcionálnak — e jel elemeivé válnak.

Nem kevésbé lényeges az is, hogy a nem művészi jelrendszerekben egyértelműen meghatározott a jeleknek a „nem jelekhez” való viszonya. A művészetben ezzel szemben a „jel” egyidejűleg tetszőleges számú „nem jelre” vetődhet rá, amelyek ezáltal jelentéshordozókká válnak; különböző helyzetekben különböző jelentésekké. A „jel” és a „nem jel” így releváns párt alkot. A művészi jel tehát nem csupán valami materiálisan adott, hanem egyidejűleg egy funkcionyaláb.

Végül, művészi jelnél — minthogy a jel itt egyben modell is, a valóság valamely darabjának analagonja — nem lehet szó jelölt és jel viszonyának önkényes voltáról.

Ezeknek az alapvető tulajdonságoknak szem előtt tartásával elemzi a továbbiakban az irodalmi alkotások összetevőit.

2. A vers-struktúra általános jellemvonásai

2.1. A nyelvnek, mint az irodalmi alkotások „anyagának” az a sajátossága, hogy művészi felhasználásán kívül is jelszerű kapcsolatban áll a valósággal. (A festék és a kő, amíg az alkotó kezébe nem kerül, szociálisan indifferens.) Ez a jelszerű kapcsolat dinamikus, az idők folyamán fejlődik, változik. A nyelvi kód történetét is magába foglalja.

Ahhoz, hogy a nyelv művészi felhasználását meg tudjuk különböztetni kizárólag információ-továrbíttásra való alkalmazásától, valamilyen megkülönböztető jeggyel kell rendelkeznie.

2.2. A nyelv különféle felhasználásainak kapcsolatára vonatkozó — csaknem általánosnak mondható — felfogás szemléltetésére Zygmond Czernyt idézi.¹ Czerny a következő sort állította fel: tudományos próza — köznyelvi próza — irodalmi próza — költemények prózában — ritmikus próza — szabad vers — szabad strófák — szabad sorok — szigorú mértékű klasszikus sorok.

Ezzel ellentétben Lotman azt állítja, hogy az egyszerűtől az összetett felé haladva nem ez a sorrend, hanem a következő: köznyelv — dal — klasszikus költészet — művészi próza. Bizonyításként két dolgot említ. Egyrészt ez a sorrend felel meg a történeti kialakulásnak. Másrészt a „művészi eljárás” hatását abban látja, hogy ez mindig valamilyen viszony, például a szöveg viszonya az olvasó várakozásához, a korszak esztétikai normájához stb. A próza esztétikai értékelése tehát csak költészetet ismerő kulturális háttér alapján jöhetett létre. A köznyelvi beszéd azonosan egyenlő annak szövegével, a művészi próza ezzel szemben: szöveg + a költőileg kötött beszéd művészi eljárásának a hiánya. A művészi próza — a mindennapi nyelvhez való látszólagos közelsége ellenére — esztétikailag differenciáltabb, mint a költészet, egyszerűsége másodlagos jelenség.

Az „egyszerűség” meghatározása meglehetősen nehéz. Ahhoz, hogy az egyszerűség valóban egyszerűség legyen és ne primitívség, az szükséges, hogy egyszerűsítés legyen, azaz a művész tudatosan ne használjon bizonyos művészi eszközöket, a néző-hallgató pedig olyan sikra vetíthesse az egyszerűt, ahol használták ezeket az eszközöket. Az egyszerűség tehát tipológiailag másodlagos, történetileg pedig változó fogalom, mindig annak a rendszernek a függvénye, amelyre vonatkoztatjuk.

Ezzel a megfontolással magyarázza témaválasztását is, vagyis azt, hogy miért a költészet modellálásának kérdéseivel kell először foglalkozni.

2.3. A költészet természetét elemezve annak a véleményének ad kifejezést, hogy ha a költői nyelv is csak annyi információt tudna hordozni, mint a köznyelv, már minden bizonytalanság kihalt volna. A helyzet az, hogy a költői nyelv által közvetített információ egyszerűen nem létezhet e rendszeren kívül. A tartalom és forma dualizmusát ezért egy olyan „eszmei tartalom” fogalommal kell felcserélni, amely csak adekvát struktúrában realizálódik és attól el nem választható.

A vers bonyolult módon felépített gondolat. Struktúrájába bekerülő minden nyelvi elem olyan komplex rendszerű kapcsolat összetevőjévé válik, ami a köznyelvben nincs. Ez a rendszer minden egyedi elemnek és magának a teljes struktúrának is sajátos szemantikai megterhelést ad. Így olyan elemek is jelentés-hordozóvá válhatnak, amelyek a köznyelvben nem rendelkeznek ezzel a tulajdonsággal.

2.4. A költői művek univerzális strukturális alapelveinek az ismétlődés elvét tartja. Az ismétlődésben igen nagy szerepet játszik az azonosság és az ellentét, amely különböző síkokon realizálódhat és az egyik a másik megállapításának alapjául szolgál.

A költői struktúra elemei olyan oppozíciós párokat reprezentálnak, melyek csupán az adott struktúrának és nem a nyelvnek a tulajdonságait tükrözik.

¹ Z. CZERNY idézett tanulmánya a „Poetics, Poetyka, Pootika” (Warszawa, 1961) kötetben jelent meg „Le vers libre français et son art structural” címmel (249–279)

2.4.1. Az ismétlődés egyik fajtája, a ritmus — meghatározása szerint — különböző vagy azonos elemek azonos helyzetekben való ciklikus visszatérése, hogy ezáltal hasonlóvá váljék a különböző és megállapíthatóvá az azonosságban rejlő különbözőség.

A rím — első közelítésben — úgy határozható meg, mint szavak vagy szórészek ritmikai egységek végén bekövetkező hangzásbeli egybeesése, a jelentések egybeesése nélkül. Teljes szavak ismétlődése esetén a rím „gazdag”, ha homonimiával állunk szemben, vagyis az azonos hangzásstruktúrával bíró szavak különböző jelentéseket hordoznak. A „szegény” rímek tautológikusak, vagyis a szó *teljes egészében* ismétlődik.

A rím hatásának mechanizmusa a következő: mint ismétlődés az előző szövegrészhez fordítja az olvasó-hallgató figyelmét. A tudatban ekkor a hívó-rím jelentése is felvillan. Így két olyan szó jelentése is egymásra vetülhet, amelyek között sem grammatikai, sem szemantikai kapcsolat nincs.

Teljes és feltétel nélküli ismétlés a versen belül általában nem lehetséges. Egy szó szövegbeli visszatérése nem jelenti egy és ugyanazon fogalom mechanikus ismétlődését. Az ismétlődő rész az előzőtől eltérően különböző módokon értelmezhető. Az alkotó azért választotta épp az ismétlést, mert ez valamennyi lehetőséget magába foglalja. (A refrénnek vagy az anafórának például esetről esetre más lehet a szemantikai vagy érzelmi terhelése.)

2.4.2. Másfajta ismétlődés a párhuzamosság. Robert Austerlitz meghatározása szerint egy vers két szegmentuma párhuzamosnak tekinthető, ha egy — mindkét szegmentumban azonos helyzetben levő — összetevőjüktől eltekintve azonosak.²

A párhuzamosság tehát két-két olyan tag egysége, amelyben az egyik a másik által ismerhető fel, amelyben az egyik a másik modelljéül szolgál. Nem azonosak egymással, de el sem választhatók, analóg kapcsolatban állnak. (Olyan bonyolultabb eset is van, amikor két tag elemei kölcsönösen modellálják egymást.)

A modellált objektum és a modell párhuzamossága az alapja voltaképp a trópusoknak, a költészet képszerűségének is.

A köznyelvben, minthogy ugyanaz a tartalom sokféleképpen kifejezhető, nagy a redundancia. A költői struktúrákban a párhuzamosság jelensége miatt kicsi.

3. *A vers-struktúra makro- és mikro-szisztémáinak jellemző vonásai*

A nyelvi síkok hierarchiája a fonémától halad a bonyolultabb egységek felé. A költői struktúra makro- és mikro-szisztémák egységéből áll, melyek adott szinttől — a szavak szintjétől — felfelé, illetőleg lefelé helyezkednek el.

Lotman valamennyi szinten igyekszik megmutatni, hogy milyen elemek és hogyan hozzák létre a különféle oppozíciókat.

3.1. A ritmikai struktúra elemei egyben elemei a fonológiai struktúrának is. Az „egymástól különböző” hangok összevetésének alapja hangsúlyos voltuk azonossága. (Ilyen a köznyelvben nincs.)

Egy verssor fonémákra és szavakra történő szegmentálása korrelatív strukturális párt alkot, a szavakat alkotó fonémák ugyanis „részesülnek” a szavak szemantikai tartalmából. (A verssorba emelt szavak pedig a verssoréból.) Az archifonéma mintájára így megalkotható az archiszéma fogalma, mely a jelentés síkján magába foglalja a lexikai szemantikai oppozíció tagjainak valamennyi közös elemét. A nyelvi archiszémák abszolútak, a nyelv fogalmi rendszerének struktúrája alapján jönnek létre. A költői struktúra archiszémái egyediek, elemei általában olyan szavak, melyek a rendszeren kívül nem állnak kapcsolatban.

² R. AUSTERLITZ tanulmánya az 1. jegyzetben idézett kötetben jelent meg *Paralélismus* címmel (439 — 443).

A hangzás tehát a versben nem marad meg a kifejezés síkjának keretei között, hanem behatol a tartalmi struktúra felépítésébe.

3.2. A ritmikai rajz a verssor szövegét a szótagszerkezetig bontja. Azzal, hogy így felvágja a szöveget, szintén részt vesz a szemantikai oppozíciók létrehozásában.

A versek ritmikai szerkezetére vonatkozóan is igaz, ami a rímről mondható, tehát hogy helyesen csak történetileg interpretálható. (Röviden fel is vázolja a metrikai és ritmikai szerkezet elválásának útját.)

3.3. A költői szöveg szavai nem tekinthetők különálló szemantikai egységeknek. Az, amit átvitt értelmű jelentésnek neveznek, a költői szöveg legáltalánosabb törvényszerűsége.

A versforma — véleménye szerint — abból a törekvésből született, hogy a különböző jelentésű szavakat maximálisan azonos ritmikai, fonológiai, grammatikai, szintaktikai helyzetbe hozzák. A kontextuális kapcsolatot a szavak szintagmákká való egyesülésének grammatikai mechanizmusa határozza meg. A költői nyelv mechanizmusa a párhuzamosság. Itt azonban azt az intenzivitást is figyelembe kell venni, amely a struktúra elemek kapcsolódási fokát jellemzi. Megkülönböztető jegy lehet a „mínusz-kapcsoltság” is. Ekkor a szöveg strukturális egyszerűsége a bonyolult, szövegen kívüli kapcsolatokat síkján jön létre.

A költői szövegben ezenkívül valamennyi elem kölcsönösen összefügg nem reálizált alternatíváival is.

3.4. Minél magasabb síkhoz tartozik a struktúra valamely eleme, annál nagyobb önállósággal rendelkezik.

A verssor egyrészt ritmikai-szintaktikai intonációs egysége a költői szövegnek. A ritmikai intonációt a szöveg logikai intonációjával összevetve kell vizsgálni. Ebben a vonatkozásban tehát két lehetőség közül lehet választani és bármelyiket választjuk, a másik is jelen van mint „mínusz-lehetőség”. Ezen belül maga a ritmikus intonáció is a metrikus-ritmikus oppozíció neutralizációjának eredménye. A verssorok intonációs összefüggése magával hozza tartalmuk kapcsolatát is.

Másrészt a verssor jelentésegység is, a köznyelvi szóhoz hasonlítható. Míg azonban a szó viszonylagos állandóság kifejezésre juttatója, a verssor alkalmoszerű. Az elemek intonációja egy verssorban nem nyelvi síkon történik. Beszélhetünk ritmikai és jelentéscentrumáról. Az első például a rímben lehet adva, a második a nyelvi szöveg valamely grammatikai vagy logikai komponensében. Ha e kettő nem esik egybe, „enjambement”-szerű jelenség keletkezik.

3.5. A szöveg strófákra tagolása magasabb szinten mutatja a verssorok belső és egymás közötti kapcsolatait.

3.6. A szűzsé — véleménye szerint — alapvetően más strukturális alkotóelem, mint az eddig elemztettek. Az eddigiekben ugyanis azokról az összetevőkről volt szó, amelyek a köznyelvben nem tartalom-hordozók, de a költői szövegben tartalmat nyernek.

A szűzsé szintjén minden esetben jelentéssel bíró epizódok kombinációjáról van szó. Az epizódok azonban nem rendelkeznek azzal a relatív önállósággal, amivel a köznyelvben. Kölcsönösen egymásra rakódnak, összetett szemantikai rendszert alkotva. A kölcsönös szembenállás, a hasonlóság és különbözőség dialektikája érvényesül ezen a szinten is.

4. Szöveg és a szövegen kívüli struktúrák

4.1. Jelentős különbség van a szöveg fogalmának nyelvészeti és irodalmi felfogása között. A nyelvi szöveg ugyanazt a tartalmat többféleképpen is ki tudja fejezni, az irodalmi szöveg egyedi. A költői szöveg meghatározott tartalom „jele”, amely a maga individualitásában az adott szöveg individualitásához van kötve. Az alkotás (a „művészi eljárás”)

mindenekelőtt tartalmi, a szöveg egészen keresztül áll kapcsolatban a tartalommal és ezen az egészhez való kapcsolaton kívül nem is létezik.

Önmagában szöveg sem létezik, csupán úgy, mint egy tágabb kontextus része. A művészi eljárások különféle más síkokra — az alkotó korának esztétikai normáira, földrajzi, társadalmi környezetére stb. — projiciálódnak. Az alkotás során a szövegen kívüli viszonyok, miként a nyelv is „anyagszerűvé” válnak és behatolnak a műalkotás testébe mint meghatározott síkok strukturális elemei. Ezekből a szövegen kívüli kapcsolatokból kiszakítva a szöveg nem érthető meg teljesen.

4.2. A szövegen kívüli kapcsolatok közül a mű valóságos struktúrájának a hallgató által várt struktúrához való viszonyával foglalkozik részletesebben.

Ebből a szempontból az irodalmi műveket két tipológiailag rokon, de történetileg egymást követő osztályba sorolja. Az elsőbe azok tartoznak, amelyek struktúrája előre adott, a mű felépítése a hallgatók várakozásának igazolása. A másik osztályt pedig azok a rendszerek képezik, amelyek struktúrája csak a befogadás során válik ismertté. Ennek alapján a különböző stíluskorszakok osztályozását is felvázolja.

4.3. A szövegek szövegen kívüli kapcsolatainak szempontjából foglalkozik végül a versfordítás néhány általános kérdésével. Ezeket itt nem kívánjuk ismertetni.

5. Megjegyzések Lotman könyvéhez; a költői struktúra modellálásának problémái

5.1. Ha a szerző szándékát nézzük, tehát azt, hogy a tartalom és kifejezés bonyolult kapcsolatát kívánta megmutatni, a könyv tartalmával szemben nemigen lehet hiányérzetünk.

Egyetértünk az orosz formalista iskolával kapcsolatos bírálatának lényegével is. A formális iskola módszerét ugyanis a következő két dolog miatt marasztalja el; egyrészt azért, mert a művészi eljárások teleológiájának elvét hirdették, vagyis a nyelvet az irodalomban nem eszköznek, hanem célnak tekintették; másrészt azért, mert — miután lemondtak a tartalom síkjának vizsgálatáról — nem tudtak arra a kérdésre válaszolni, hogy miért használja a szerző épp ezeket vagy azokat az eszközöket (158).

Lotman annak jegyében vizsgálja a versstruktúra kérdéseit, amit így fogalmazott meg: „Csupán valamennyi sík valamennyi művészi eleme — kölcsönös és a szövegen kívüli elemek teljes halmazával való összefüggésében vizsgált — kapcsolatának megállapítása tekinthető az adott mű struktúrája teljes leírásának.”

Ezek a kapcsolatok azonban annyira sokrétűek, hogy nem mindegy, milyen módszerrel igyekszünk feltárni azokat. A továbbiakban a módszer kérdéséhez kívánunk néhány megjegyzést fűzni.

5.2. Előre kell bocsátanunk, hogy a szerző mind könyve címében, mind az egyes fejezetek különböző helyein többször is kifejezésre juttatja, hogy műve nem tekinthető teljesnek. Nem kívánunk tehát semmi olyat számon kérni, ami feltehetőleg a továbbiak során meg tárgyalásra fog kerülni. Megjegyzéseinket csak arra alapozva tesszük, amit ez az első rész tárgyal.

Elemzésének, az egyes kérdések megközelítésének módszerét nyilvánvalóan a fonológia módszerének általánosítása, kiterjesztése útján alakította ki. Erre nemcsak a terminológia utal (megkülönböztető jegyek, oppozíció), hanem Trubetzkoyra való közvetlen hivatkozás is: „Egy szembenállás (oppozíció) nemcsak olyan tulajdonságokat tételez fel, amelyekben egymástól eltérnek, hanem olyanokat is, amelyekben megegyeznek az oppozíció tagjai. Ezeket a tulajdonságokat az összehasonlítás alapjainak» nevezhetjük. Két olyan dolog, amely nem rendelkezik összehasonlítási alappal, azaz egyetlen közös tulajdonságuk sincs (például »tintatartó« és »akaratszabadság«) nem alkot oppozíciót.”³

³ Ezt a megállapítást TRUBETZKOY: A fonológia alapjai című művének orosz fordítása alapján idézi. (Eredetiben lásd: N. S. Trubetzkoy: Grundzüge der Phonologie. Göttingen, 1962. 60.)

Ennek alapján feltűnő, hogy az elemzés módszerének a bemutatása nem egzaktabb *formailag*. Az egzaktóságot részben a fogalmak használatában, részben a módszer felépítésében hiányoljuk.

5.3. A költői struktúra különféle szintjeinek tárgyalásánál sehol sem mulasztotta el, hogy felhívja a figyelmet az egyes nyelvi elemek költői használatának a köznyelvitől való *lényeges* eltérésére.

Könyve harmadik fejezetében — a költői művek szövegen kívüli kapcsolatait elemezve — a költői műalkotás-struktúra *modellálásának* kérdéseiről is beszél.

Általánosságban említi a modellálás szükséges és elégséges feltételét: 1. a struktúra valamennyi szintje elemeinek és 2. a struktúra felépítése *formalizált* szabályainak ismeretét. Elemzi a köznyelvi és a művészi struktúra *alapvetően* különböző voltát, de nem vizsgálja meg, hogy ez milyen következményekkel jár egy strukturális poétikaelmélet felépítésére vonatkozóan.

A nyelvészeti alkalmazás analógiájára „generatív modellről” beszél, mint amelynek egyik legfőbb alkalmazási lehetősége egy mű más helyvön való újratereztése lenne. Ez a „generatív modell” terminus azonban a fenti okok következtében nála üres fogalom. **5.3.1.** Ahhoz, hogy a költői struktúrák modellálásának lehetőségét és egy lehetséges modell jellemző vonásait megállapíthassuk, összefoglaljuk röviden Chomsky modelljének alapvonásait.

Mint ismeretes, Chomsky mondat-középpontú generatív nyelvelméletében⁴ véges számú kategória szimbólum (S, NP, VP, valamint a különféle „szófaj”-jelölők) között fennálló véges számú relációtípussal, illetőleg véges számú transzformáció szabállyal generálható valamennyi mondat struktúrája. A mondatstruktúrákról úgy térhetünk át konkrét mondatokra, hogy a bázis komponens által generált struktúrák terminális sorában levő szimbólumok helyére meghatározott feltételeknek megfelelően konkrét nyelvi jeleket írunk.

Egy *adott mondat* grammatikai leírása ennek a modellnek a segítségével úgy történik, hogy — miután struktúráját felismertük — megmutatjuk, hogy az milyen szimbólumok és szabályok segítségével generálható. (A felismerés képessége minden anyanyelvét beszélő „nyelvi képességében” természetes módon adva van.)

Egy ilyen generatív modell létrehozásának a lehetőségét a következő tényezők biztosítják:

1. a nyelvi jelek *véges* számú kategória osztályba sorolhatók,
2. a kategóriák közötti lehetséges grammatikai kapcsolatok *véges* számú szabállyal határozhatók meg.

5.3.2. Ha a mondat középpontú generatív nyelvleírási modell analógiájára egy műközpontú generatív „műalkotás-struktúra” — leíró modell létrehozásának lehetőségeit vizsgáljuk, az alábbi *lényeges* eltéréseket kell megállapítanunk.

1. A műalkotások jelei nem adottak olyan értelemben, mint a nyelvi jelek. Ezeket a jeleket — amelyek a műnek nyelvileg fonológiai, grammatikai és szemantikai, poétikailag pedig metrikai-ritmikai és zenei struktúrával rendelkező legkisebb „tartalmi” egységei — maga az alkotó hozza létre és általában „egyetlen mű” számára. Számuk végtelen, „tartalmukat” is figyelembe vevő véges számú osztályba nem sorolhatók, tehát véges számú kategóriával sem helyettesíthetők.

2. Egy mű struktúrájában e „tartalmi” egységek kompozíciós egységekké szerveződése nem határozható meg véges számú szabállyal. (Nincs véges számú szabállyal rendelkező „kompozíciós szintaxis”.)

⁴ Lásd: N. CHOMSKY: Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, (Massachusetts) 1965. 251.

Ennek alapján nyilvánvaló hogy a generatív nyelvelmélettel analóg mű-központú líraelméletről nem beszélhetünk. Nem hozható létre tehát egy olyan modell, amely előre megadott véges számú szimbólumból, előre megadott véges számú szabállyal, valamennyi lírai alkotás kompozicionális struktúráját generálni tudná. Ez azonban nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy egy adott mű struktúrájának leírásánál olyan egzakt módon járjunk el, mint egy adott mondaténál, azaz, hogy formálisan megmutassuk, milyen kompozíciós egységekből és hogyan épül fel. Itt térünk rá a módszer kérdésére.

5.4. Az irodalmi művek nyelvi és az ezáltal kifejezésre jutó ábrázolásszínti struktúrájának elemzési módszere a mindenkori nyelvszemlélet függvénye.

A mai nyelvvizsgálati módszerek a megelőző strukturális vizsgálatokkal szemben egyrészt formálisan egzaktabbá váltak, másrészt újra vizsgálati körükbe vonták a nyelv valamennyi aspektusát. Elsősorban ez ad lehetőséget arra, hogy egy egzakt poétika-elmélet felépítésénél részben mintául, részben eszközül szolgáljanak.

Az összefüggések egy részét természetesen Lotman könyve megírása idején még nem láthatta olyan világosan, mint ahogy az ma lehetséges. Jelentőségét abban látjuk, hogy jóllehet csupán a nyelv egyik szintjének leírására alkalmas és nem is egészen egzakt fonológiaelmélet alap gondolatait alkalmazza, kilép a vers egyes aspektusainak elemzésére szolgáló autonóm rész tudományok köréből, és feltárja a nyelvi műalkotások elemei között fennálló különféle összefüggések egész sorát. Ezzel kétségtelenül jelentős lépést tett egy egzakt poétikaelmélet megalkotása felé.

Ahhoz, hogy egy egzakt poétikaelméletet építhessünk fel, egyrészt az egyes szintek elemeinek megkülönböztető jegyeit kell úgy meghatározni, hogy azok a Lotman által felsorolt, illetőleg az összes lehetséges releváns oppozíció meghatározását lehetővé tegyék; másrészt össze kell állítani azokat a szabálycsoportokat, amelyekkel a megkülönböztető jegyek hozzárendelése és az oppozíciók feltárása elvégezhető.

5.5. A költői alkotások modellálásához megítélésünk szerint tehát egy modell-komplexusra van szükség.

Először egy analitikus modell szükséges, amely megállapítja a mű valamennyi struktúra-összetevőjének elemeit és elemzi az elemek összefüggéseit. (Az egyes összetevőket — tehát a tartalmi-grammatikai, metrikai-ritmikai és zeneieket — a modellálás első fázisában — elkülöníthetjük egymástól, és struktúrájukat külön-külön analizálhatjuk.) Az elemzés eredményeképpen valamennyi összetevő valamennyi eleméhez az adott struktúrára jellemző megkülönböztető jegyeket rendelünk.

Ezeket a megkülönböztető jegyeket azután egy külön modell kell hogy egyesítse mondatokra, illetőleg verssorokra vagy periódusokra, valamint a magasabb szintű kompozíciós egységekre vonatkozóan. Az így kapott megkülönböztetőjegy-csoportok adnak lehetőséget arra, hogy egy komponens elemei, illetőleg az egyes komponensek között fennálló releváns összefüggéseket feltárhassuk.

Végül az analízis során megállapított elemekből, az egyesítés során feltárt releváns összefüggéseknek megfelelően egy struktúra-leíró modell „levezetheti” a mű struktúráját, azaz megadhatja a mű strukturális leírását. A struktúra-leírás azonban a költői struktúra sajátos jellegének következtében lényegileg más lesz, mint a nyelvi modell generáló folyamata.⁵

PETŐFI S. JÁNOS

⁵ Egy ilyen komplex modell felépítésének problémáival foglalkoztunk: „Lírai alkotások strukturális nyelvi elemzéséről” című tanulmányunkban. (Rövidesen megjelenik.)

B. B. Виноградов: Стилистика Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963.

A szovjet tudomány két évvel ezelőtt, 1965-ben ünnepelte — többek közt hatalmas emlékkönyv kiadásával (Проблемы современной филологии. Москва, 1965) — Viktor Vlagyimirovics Vinogradov akadémikus hetvenedik születésnapját. E kötet bevezető cikke, H. Ju. Svedova tollából, kitűnő képet ad ennek a jeles szovjet tudósnak immár közel félévszázados tevékenységéről, aki azóta már a budapesti egyetemnek is díszdoktora lett. Mivel Vinogradov legújabb stilisztikai műve voltaképpen újabb summázata, összefoglalása mindazon gondolatoknak, amelyek egész életében foglalkoztatták, nem tartjuk fölöslegesnek előljáróban Svedova megállapításait röviden összefoglalni.

Svedovának kétségtelenül igaza van abban (Проблемы . . . 5), hogy Vinogradov tudós egyéniségében szerencsésen olvadtak össze egykori pétérvári mestereinek, Sahmatovnak és Scserbának legjobb adottságai. Sahmatovi örökség hatalmas anyagszerkezete, a legkülönbözőbb forrásokból merített adatoknak valósággal szimultán aktualizálása, csereibei örökség viszont ennek az impozáns anyagnak — amelyben az élő nyelvhasználat, а живая речь dinamizmusa mindig előtérben marad — „nem csupán logikai, de szinte intuitív biztonságú” elrendezése. Intuíció nélkül, vallja maga Vinogradov is, „a tények szürke tömegét nem lehet szóra bírni”.

A konkrét anyagba már a fiatal Vinogradov méltán szenvedélyesnek mondható lelkesedéssel merült bele; módszerének következetességétől semmiféle — főleg a 30-as években divatos — vulgarizáló szociológiai áramlat nem tudta eltántorítani. Az egyén nyelve és egy-egy kor nyelve egyaránt érdekelt: mivel az orosz irodalmi nyelv történetének voltaképpen ő a megalapítója, egyformán értékesek nagy monográfiái Puskin nyelvről és stílusáról (1935. 1941), s a XVIII–XIX. századi orosz irodalmi nyelvállapotról írt, korsza-

kos jelentőségű műve (a szerényen csak «Очерки»-nak, azaz „vázlatnak” nevezett hatalmas szintézis: 1934, 1938). Ezek az összefoglalások nem terelik el azonban figyelmét a szótárszerkesztői, a nyelvatomjaival bíbelődő aprómunkától sem. Részt vesz több értelmező szótár munkálataiban s létrehozta, felelős szerkesztőként, a négykötetes Puskin-szótárt, amely mindmáig párját ritkítja és követendő példakép marad az írói szótárak világában. A nyelvtörténet nem vonja el erejét a modern orosz nyelv problémáinak tanulmányozásától sem; ismeretes, hogy a szovjet akadémiai nyelvtan legjobb, legmaradandóbb részei szintén Vinogradov tollából származnak.

Svedova természetesen bőven foglalkozik Vinogradovnak tudományszervező tevékenységével is: hadd emeljük ki azt a tényt, hogy Vinogradov nemcsak a moszkvai Nyelvtudományi Intézet igazgatója közel két évtizede, hanem azt is, hogy ő hívta életre a Szovjetunióknak az egész világon figyelemmel kísért általános nyelvészeti folyóiratát (Вопросы языкознания), s ugyancsak ő az elnöke a szlavisták nemzetközi bizottságának, amely ötvenként egyre népesebb, egyre nagyobb tudományos jelentőségű kongresszusokat szervez, nem is beszélve a különböző szakbizottságok rendezte kisebb konferenciákról és szimpóziумokról.

Ugyancsak helyesen domborítja ki a megemlékezés azt is, hogy Vinogradov egyike azoknak a ritka tudósoknak, akik még napjainkban is vallják a filológia fogalmának nélkülözhetetlenségét, nyelvészek és irodalomtörténészek szoros egymásrataltságot. Vinogradov munkássága egyenesen elképzelhetetlen a filológia általános és összefogó princípiuma nélkül, s lényegében nemcsak nyelvészeti, hanem sokkal inkább filológiai fogantatású az a trilógia is, amely az ötvenes évek vége óta Vinogradov munkásságának gerincét alkotja. E trilógia első tagja 1959-ben jelent meg *A szépirodalom nyelvéről* (О языке художественной литературы) címen; ezt követte, alig két évvel később, egy több

mint 600 lapos tanulmánykötet: *A szerzőség problémája és a stílusok elmélete* (Проблема авторства и теория стилей, 1961); végül e trilógia harmadik tagja az a munka, amelyet ezúttal szeretnénk röviden bemutatni.

A *Stilisztika* előszavában Vinogradov töle megszokott szerénységgel mentegetőzik új művének töredékessége és hézagossága miatt; szerencsére éppen e mentegetőzés során árulja el, hogy voltaképpen trilógiájának tetralógiává bővítésére készül, amennyiben stilisztikai és poétikai tanulmányainak legfrissebb gyűjteménye volta-keppen abból a műhelyből került ki, ahol már kialakulóban van a következő nagyobb munka *Stílus, szűzsé, és műfaj* címen (Стиль, сюжет и жанр; itt jegyezzük meg hogy bizonyára szintén ehhez előtanulmány Vinogradovnak egy másik, ugyancsak 1963-ban megjelent munkája: *Szűzsé és stílus* — Сюжет и стиль).

Vinogradov stilisztikája négy tanulmányt foglal egybe: az első a stilisztika feladataival foglalkozik, a második „szó” és „kép” sokat vitatott, de nyugvópontra mindmáig nem jutott problémáival, a harmadik a költői nyelvhasználat elméletével, végül pedig az utolsó a poétikával s annak viszonyával egyrészt a nyelvtudományhoz, másrészt az irodalomelmélethez. Találunk ezenkívül a kötetben két értékes függeléket is: az elsőnek tárgya Lomonosov felfogása az orosz nyelv stilisztikájáról, a másodiké pedig a poétika és a stilisztika néhány problémája K. A. Fegyin irodalomkritikai műveiben.

Stilisztikaelméleti tanulmányában Vinogradov ismét azt a felfogást képviseli, hogy a stilisztikai vizsgálódásoknak három nagy körét kell megkülönböztetni. Az első a *strukturális stilisztika*, vagyis a nyelv stilisztikája „paradigmatikus, szintagmatikus és lexikális-frazeológiai vonatkozásban” (201). E megfogalmazás jól utal a morfológia, a szintaxis és a lexikológia stilisztikai jellegű tennivalóira; érdekes módon hiányzik azonban belőle a fonetika stilisztikája, bár éppen orosz tudósok voltak azok, akik — mint R. Jakobson — a Grammont-féle vizsgálódásoknál sokkal rendszeresebben és módszeresebben világították meg a fonetikai jellegű kifejező eszközök szerepét és jelentőségét. Sajnos nem esik fény a fonetika stilisztikai problémáira a Vinogradov követelte kutatások második körében sem: ezt ő a „beszéd stilisztikájának” nevezi (i. h.). A печь, „beszéd” azonban Vinogradov értelmezésében nem azonosítható a sausage-i „parole”-l; nem csupán beszédaktusokról van szó, hanem az élő nyelvhasználat, az „usus” egészéről; csakis

ezért tudja szerzőnk ebben a körben a következő problémacsoportokat megkülönböztetni: „A tömeges közlések s azoknak fajtái”;¹ „a személyes kommunikáció alaptípusainak stilisztikai vizsgálata”, illetve „az egyéni beszéd és beszédalkotás, valamint annak rétegződése a nyelvi rendszerben”; „szociális jellegű csoportnyelvek, s esetleg szakmai és termelési vonatkozású beszédstílusok”; „a nyelvhasználat fő fajtáinak kompozíciós problémái mind a beszélt nyelv, mind az írott kifejezés szempontjából”; a nyelvhasználat tipikus vonásai; nemzeti és csoportnyelvi sajátosságok” (202). E feladatkörök természetesen jóval többet ölelnek föl, mint a nyelv stilisztikája; valóságos nyelvi szociológia körvonalai rajzolódnak ki, s ezt a kutatási területet Vinogradov azért is nagyon fontosnak látja, mert lényegében véve az élő nyelvhasználat nyújtja alapanyagát a nyelv szépirodalmi, tehát esztétikai igényű használatának is.

E tekintetben — mielőtt a stilisztikai kutatások harmadik körét érintenék — rá kell mutatnunk arra a tényre, hogy Vinogradov történetileg is biztos példákat tud idézni az élő nyelvhasználat és az esztétikai igényű irodalmi nyelv kapcsolataira. Szerinte „a XIX. század eleji legkiválóbb írók, mint Gribojedov, Krilov, Rilejev stb., művészi és kifejező eszközként nemcsak azt használták, ami korukban már a nemzeti irodalmi nyelv normájához tartozott, hanem azt is, ami erősen el volt terjedve a közbeszédben, bár az irodalmi használat még nem szentesítette” (34). A konkrét példákat Vinogradov főleg egyes kötésszavak történetéből meríti.

A szépirodalmi stílus vizsgálatával kapcsolatban Vinogradov tiltakozik a vossleri módszer ellen (204), amely majdnem eltiinteti nyelvészet és irodalomtörténet határait. A stilisztikusnak nem szabad teljes mértékben azonosulnia az irodalomtörténezzel, de tudnia kell, hogy a szépirodalmi nyelvben, különösen ami a szó esztétikáját illeti, olyan kérdések merülnek föl, amelyeket nem vetett föl sem a nyelv, sem pedig a nyelvhasználat stilisztikája. További sajátos szempontokat ró a kutatóra a költői nyelv vizsgálata, valamint a műfaji problémák. A stilisztikusnak persze nem szabad felednie, hogy „az irodalom több a nyelv művészi felhasználásánál” (204); amit tehát a szépirodalmi stílusról

¹ E ponton Vinogradov elgondolása világosan érintkezik egyes amerikai nyelvészekével; l. utalását a következő műre: E. Emery, Ph. H. Anult, W. K. Agee, *Introduction to mass communications*, New York — Toronto, 1960 (idézte 29. j.).

megállapít, annak be kell épülnie mindazon kutatásokba, és magasabb rendű szintézisekbe, amelyek esztétikai, irodalomelméleti és filozófiai jellegűek. Tiltakozik azonban Vinogradov egyes kutatóknak, pl. V. P. Muratnak ama nézete ellen, hogy az irodalomtörténet szolgálatába állított stilisztika elsősorban azért különbözik a nyelvészeti stilisztikától, mert az „író ideológiai tájékozódását” kell megvilágítania (205). Az efféle általánosságok helyet Vinogradov következetesen a stilisztika konkrétabb feladatait helyezi előtérbe; rendkívül tanulságos megjegyzéseket szentel — könyve első szakaszának befejezésében — például egyéni és kollektív stílus (манера, „manír”) viszonyának. Figyelemre méltó az is, hogy ameddig stilisztikáról beszél, addig a nyelvi megformálást sohasem téveszti szem elől; ezért szól sűrűn — s a rá oly jellemző pontossággal — a szépirodalom *nyelvészeti* stilisztikájáról (vö. pl. 92).

Lehetetlen e rövid ismertetés keretében részletesen elmondanunk, mennyi finom észrevételt fűz Vinogradov szó és kép fogalmához (94 kk.), s elsősorban ahhoz a vitához, mely a 60-as évek elején végighullámozott egész sereg szovjet irodalmi folyóiraton. Annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy a külső megjelenésében oly hajlékony és végtelenül udvarias Vinogradov egyéniségének igazi alkata szerint félelmes polemikus; a tudományos haladás érdekében korántsem udvariaszkodik, amikor arra kell rámutatnia, mennyi ellentmondással és elhamarkodott megállapítással terhes az orosz szépirodalmi nyelv kutatása általában s különösen szó és kép viszonyának vizsgálata (114). Merészen szembehelezkedik a hagyományos stilisztikával, amikor például ilyen elveket hirdet: „Nincs szó, sem nyelvi alak, amelyből ne lehetne egy-egy kép anyaga” (119). Öröndetes, hogy itt is — mint annyi más alkalommal — visszanyúl a 20-as évek ragyogóan virágzó szovjet tudományához: Scserba kortársára, G. Spetre hivatkozik például, amikor kiemeli, hogy a képet nem csupán egyetlen, elszigetelt szó (отдельное слово) hordozhatja, hanem „mindennemű szintaktikai szerkezet, sőt egész stófa vagy fejezet is . . . Maga a kompozíció is tekinthető explicit-képnek” (127). Persze nem tagadja a szó centrális szerepét sem; a III. fejezetben ugyanis Anatole France-ra hivatkozik, aki szerint „minden szó — kép, s a szótár — betűrendbe sorolt világ” (149). Ugyancsak Anatole France sugallt Vinogradovnak egy másik, nem éppen „akadémikus” megállapítást: „Mi a kép? Hasonlat. Mindent mindenhez lehet hasonlítani: a

holdat a sajthoz, a megtört szívet a szétzúzott borsószemhez. Éppen ezért a képek a szavaknak és rímeknek majdnem végtelen sokaságát idezetek művészi kezelésére. Utolsó két idézetünk rámutat Vinogradovnak még egy sajátosságára: az elvont tudományos bizonygatásnál hasonlíthatatlannul súlyosabb idézetek művészi kezelésére. A szó és kép viszonyának szentelt fejezetet például a következő Tolsztoj-idézettel zárja le: „A legfontosabb a műalkotásban az, hogy legyen benne valami gyűjtőpont-féle, vagyis olyasmi, ahol minden sugár összefut s ahonnan valamennyi szétragyog. Amde ezt a gyűjtőpontot szavakkal nem lehet teljesen megközelíteni. A műalkotás fontossága éppen abban rejlik, hogy tartalmának lényegét a maga teljességében csupán a mű tudja kifejezni” (129).

Rendkívül fontos Vinogradov könyvének harmadik fejezete, amely, mint jeleztük, a költői nyelvvvel foglalkozik. Itt hangsúlyozza a szerző (132 kk.), mennyire történeti fogalom a költőiség, s mennyire nem szabad ennek körét csupán verses művekre korlátozni. A verses művekben azonban a költői elem — amennyiben értékes művekről van szó — tisztában, koncentráltabban jelentkezik, s a ritmus, illetve ennek esetleg „képpé” (о́браз) alakuló állandó változata, a metrum egészen sajátos módon rendezi el a beszédtevékenységnek azt a fajtát, melyet versbeszédnek (стихотворная речь) nevezhetünk. Vinogradov természetesen világosan látja a költői beszéd rendkívül komplex voltát; ezért ajánlja a kutatók figyelmébe a szövegváltozatok gondos vizsgálatát (133), az olyan külföldi műveket, mint J. Kraftnak nálunk majdnem teljesen ismeretlen könyve (*La forme et l'idée en poésie*, Paris, 1944) s az olyan, mindmáig felül nem múlt orosz irodalmi szövegelemzések, aminők például a Scserbái egy-egy Puskin- vagy Lermontov-versről (89). A formalisták egyoldalú túlzásaitól elhatárolja magát, de a verselemzés megújulásával kapcsolatban szívesen és elismeréssel utal Jakobsonra (148 és főleg 153), s hogy mennyire a figyelem középpontjába állítja a vers struktúráját, arra utal egy H. Blecker-idézet, amely az egyik alfejezet záróakkordja: „Nem a külső világ csalfa másolatai hatnak meg, hanem a belső struktúrák, a sorok és stófák geometriája, a magánhangzók kombinációi, a hangok és képek összefonódásai, s a ritmikai séma, amely arra a paradox igazságra figyelmeztet, hogy a forma elsődleges és alapvető” (что форма является первоосновой, 154–5).

Amit a szépprózáról mond e fejezetben Vinogradov (ti. az, hogy a széppróza

bonyolultságát nem lehet a költői beszédre alkalmazott módszerekkel megragadni, mivel egy regény vagy dráma sokkal komplexebb jellegű²), lényegében véve bevezetésül szolgál az 6 poétika-koncepciójához, amely lényegében többet igényel, mint a szép nyelv stilisztikájának és az irodalmi stilisztikának az összefoglalását. A poétikában szinte már fel kell vetni mind a szerkesztéstan kérdéseit, mind pedig a műfaji problémákat; ezért nem zárkozik el Vinogradov attól sem, hogy poétikai vonatkozásban az irodalmi stílus fogalmát Zsirmunszkij nyomán erősen kiszélesítse, mersze túlhaladva a nyelvészeti kereteken. Aligha véletlen, hogy Vinogradov a stilisztikája lényegében véve a következő két Zsirmunszkij-idézettel zárul:

„Az irodalmi alkotás művészi stílusának fogalma nem csupán a nyelvi eszközöket öleli föl (amelyek a szűkebb értelemben vett stilisztika tárgyát alkotják), hanem a mű témáit, képeit és szerkezetét is, valamint szavakba öltöztetett művészi tartalmát, amelyet azonban szavakkal nem lehet kimeríteni.” E tágabb értelmezés után azonban Vinogradov — amint korábban Zsirmunszkij — ismét visszakanyarodik magához a mű anyagához: „Egy író művészi stílusa, mondja Zsirmunszkij, világnézetének nyelvi eszközökkel képeiben megtestesült kifejezése. Ezért egy író művészi stílusát lehetetlen funkcionális céltudatosságának figyelembevételével tanulmányozni akkor, ha elszakadunk a mű eszmei és képi tartalmától.” (200).

E néhány sor talán fölkelte az érdeklődést Vinogradov állandó mozgásban és fejlődésben levő tudományos gondolkodása iránt. Reméljük, csakhamar lesz rá lehetőség, hogy a magyar olvasó kezébe kerüljön egy bő és tartalmas válogatás korunk e jeles szovjet filológusának legjobb írásából.

GÁLDI LÁSZLÓ

A. B. Луначарский: Собрание сочинений в 8-ми томах. Москва, 1963—1967.

„Vannak emberek, akiknek abban rejlik az ereje, hogy képesek megválaszolni az élet által felvetett kérdéseket. De vannak másféle emberek is — akik az életnek tudnak feltenni kérdéseket és közben nem

ismerik el azokat a feleleteket, amelyek elzárják az utat a túlságosan kíváncsi gondolatok előtt. G. V. Plehanov az első típushoz tartozott... A. V. Lunacsarszkij a másodikhoz... ereje elsősorban nem feleleteiben rejtett, hanem abban, hogy képes volt megérezni a viszonylag világos, a kézenfekvő válaszok korlátozottságát...” — írta Mihail Lifsic, az ismert szovjet esztéta A. V. Lunacsarszkij művei gyűjteményes kiadása hetedik kötetének utószavában.

Igaz és pontos ez a gondolatsor, jól lehet csak egyetlen — bár igen lényeges — vonását ragadja ki Lenin közvetlen munkatársának, a szovjet hatalom első művelődésügyi népbiztosának számos, tevékenységét alapvetően meghatározó komponense közül. Az is igaz, hogy sok más tényező mellett ez a vonás is hozzájárult és hozzájárul ahhoz, hogy az utóbbi időben egyre növekvő érdeklődést tapasztalhatunk Lunacsarszkij hatalmas szellemi öröksége iránt.

Vannak és voltak olyan tudósok és közéleti személyiségek, akik már életében, de még inkább halála után elvitatták tőle a tudományos megalapozottságot, műveinek népszerűségét szépirói tehetségével magyarázták. De akik így vélekedtek, maguk is az „élet által felvetett kérdésekre adandó, kézenfekvő választ” hiányolták nála, kevésnek találván az „életnek felvetett kérdéseket”.

Lunacsarszkijtól semmi nem állt messzebb, mint az úgynevezett „szobatudóság”. Kora fiatalságában elkezdett forradalmi tevékenysége soha nem lankadó tudományos érdeklődéssel párosult. Már a Lenin mellett töltött újságírói évek, svájci, franciaországi közvetlen tudósítói korszaka, majd a forradalom utáni „forró évek” szerteágazó tevékenysége arról tanúskodik, hogy állandó emberközelségben munkálkodott. Nem csak tanúja, de aktív résztvevője volt kora politikai és kulturális eseményeinek, harcosa volt a hazájában lezajló világtörténelmi jelentőségű eseményeknek.

A nyolc kötetben összegyűjtött, korántsem teljes hagyatéka, azon felül, hogy elengedhetetlen kor-dokumentum, — felmérhetetlen tudományos jelentőségű is.

Mintegy 4000 könyv, önálló kiadás, brosúra, cikk, gyűjteményes kötet állt a nemrég megjelent válogatás szerzőinek rendelkezésére az irodalom, az esztétika, zene, képzőművészet, filozófia és vallástörténet, valamint az aktuális világpolitikai események tárgyköréből. A moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézet, a Hudozsesztvennaja Lityeratura kiadó és a szerkesztőbizottság kollektívája nagy felada-

² „A szépprózai beszéd... közvetlenül és teljes élességgel egyesíti magában a költői és a retorikai funkciókat, vagyis az agitatív módon meggyőző és publicisztikai, továbbá a szakmai, tudományos és elméleti, színpadi és más funkciókat” (160).

tot tűzött ki maga elé, amikor hozzá-
kezdett ennek a terjedelmes anyagnak
a rendezéséhez.

A szerzők a kézenfekvő kronológiai
sorrend helyett — igen sikeresen — a téma-
kör szerinti csoportosítást választották,
és csak az adott témán belül nyúltak a
naptári besoroláshoz. Ennek eredménye-
ként az első kötetben a XVIII., XIX. és
a XX. századi orosz irodalom köréből
gondosan összeválogatott munkákat talál-
hatjuk. Már itt megfigyelhető, hogy milyen
nagy jelentőséget tulajdonított Lunacsar-
szkij az orosz klasszikus örökség ébren-
tartásának. Hozzáértően tárja az olvasó
elő az egész orosz irodalomra jellemző
alapelveket és a művek elemzésekor egy-
aránt felszínre kerül mind a szociológiai,
mind pedig a művészeti kritérium.

A második kötetben lenyűgöző méretű
cikkek értékelik Maxim Gorkij termékeny
munkásságát, majd ugyanitt gyűjtötték
össze a szerzők a Nagy Októberi Forra-
dalom után alakuló, formálódó szovjet
irodalom és irodalmi élet ezernyi problémát
felvető, élvezetes tanulmányait, előszo-
vait. Tudományos értékükön túlmenően
érdekesek ezek a munkák azért is, mert
megtaláljuk itt Lunacsarszkij nagyszerű
emberi és vezetői kvalitásainak bizonyí-
tékat is. Minden sora a szocialista mű-
vészetért folyó harc győzelmébe vetett
hitéről vall, egyértelműen elveti a troc-
kista álláspontot, amely szerint a proletár-
művészet egy országon belül megvalósít-
hatatlan.

A szovjet irodalmat érintő válogatás
sem teljes, de az összegyűjtött anyagok-
ból is kitűnik, milyen nagy szerepet játszott
a népbiztos egészen halála napjáig az új
művészet megteremtésében.

Az orosz és a szovjet színház, drámaírás
legfontosabb, gyakran történelmi szituá-
ciókból adódó, aktuális kérdéseket tag-
laló írásokat rendszerez a harmadik kötet.
A szocialista dráma megteremtésének idő-
szakában végbemenő komoly csatározá-
sokról adnak hírt a következő címek:
Miért őrizzük meg a Nagy Színházat,
Miért óvjuk a Romanovok palotáit, Miért
védelmezzük a templomok kincseit, Miért
jelent sokat nekünk Beethoven stb.

A negyedik, ötödik és hatodik kötet
átfogó képet nyújt a nyugati — francia,
angol, német, belga stb. — irodalom és
színház fejlődésének különböző történelmi
fejlődéséről. Lobilincselően szellemes, az
emberiség több ezer éves kultúrtörténetét
jól ismerő marxista elemző lép az olvasó
elő ezekben a kötetekben. Nagy tehetsége
volt az igaz talentum megérzésére és a
korszellem sokszor egészen aprólékos áb-
rázolására.

Az utolsó két kötet — a hetedik és
a nyolcadik — Lunacsarszkij főbb elméleti
munkáinak lényegét nyújtja. Az elég
szűkmárkú válogatásból is betekintést
nyerhetünk esztétikájának, filozófiájá-
nak, irodalomtörténeti munkásságának for-
málódásában. Nagy érdeklődésre tarthat-
nak számot a korai években írt munkák
— a *Pozitív esztétika alapjai*, a *Spinozától*
Marcig stb. című nagyobb lélegzetű filo-
zófiai, esztétikai elmélkedések, melyek még
magukon viselik a fiatal Lunacsarszkij
ellentmondások, de igazságot kutató, ke-
reső szellemének bélyegét.

A szerzői munkaközösséget nagy elis-
merés illeti a szövegek tudományos vá-
logatása, előkészítése és jegyzetekkel való
ellátása miatt is. Munkájukat bizonyítandó
elég elmondani, hogy a magyarázó jegy-
zetek 900 gépelt oldalt ölelnek fel. Főleg
az egyes irodalmi harcok körülményeit,
történelmi tényeket és az egyes cikkekben
fellelhető pontatlanságokat tisztázzák, jól-
lehet még így is fellelhető néhány félre-
értés.

A nyolc kötet nem bizonyul elegendő-
nek az óriási hagyaték teljes bemutatására.
Kimaradtak a képzőművészettel, zenével,
filmmel, építészettel foglalkozó írások —
esszék, tanulmányok —, ahogyan nem
kaptak helyt Lunacsarszkij önálló szép-
irodalmi művei sem.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

Современные буржуазные концепции ис-
тории всемирной литературы. Москва,
1967. Наука, 174.

Amikor néhány évvel ezelőtt hírt adtunk
a szovjet összehasonlító irodalomtudo-
mány „új hullámáról”, (Helikon, 1964, 2.
sz.) jeleztük, hogy a marxista kompara-
tiszтика kialakításának minden elvi, mód-
szertani vitája — sőt, a szovjet iroda-
lomtudósok legjobb gyakorlati munkái
is — egy majdani célt szolgálnak: a
világirodalom történetének a megírását.
A moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézetben
már 1965-ben megkezdődtek a *Világirodalom*
története című, sokkötetes munka előkészü-
letei azzal, hogy a szovjet kutatók egy kon-
ferencia keretében sorra vették az utóbbi
időben megjelent polgári világirodalomtör-
ténét-felfogásokat. E konferencia anyaga
jelent most meg nyomtatásban: *A világ-
irodalom történetének mai polgári kon-
cepciói*.

A nyolc tanulmányt (eredetileg elő-
adást) tartalmazó kötet azt bizonyítja,
hogy a szovjet komparatisták rendelkez-
nek egy korszerű irodalomtörténet meg-
alkotásához szükséges „tudományos tu-

lajdonságokkal”: hatalmas anyagismerettel, a terep átlátásának a képességével, s végül, de nem utolsósorban olyan szervezeti formákkal, amely nélkül manapság már egy-egy irodalmi régiót sem lehet alaposan feltérképezni.

A nyolc tanulmány a következő művek kritikáját tartalmazza: G. Truc: *Histoire illustrée des littératures* (Paris, 1952); E. Laaths: *Knaurs Geschichte des Weltliteratur* (München, 1953); E. von Tunk: *Illustrierte Weltliteratur-Geschichte*, Bd. I. (Zürich, 1954); W. P. Friederich—D. N. Malone: *Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill* (Chapell Hill, 1954); L. Sanz y E. Villamano: *Historia de la literatura universal* (Málaga, 1956); *Historie des littératures* Encyclopédie de la Pléiade. (Paris, 1958); G. Prampolini: *Storia universale della letteratura*. T. 1–3. (Torino, 1959); *Histoire générale des littératures*. T. 1. (Paris, 1961). Ezek azok a művek, melyeket mind a nyolc tanulmány elemző bírálata alapjává tesz.

Mi jellemzi a szovjet kutatók szerint a polgári összehasonlító irodalomtudományt? Elsősorban a világirodalom fogalmának igen szűkös, legtöbbször Nyugat-Európa- és Amerika-centrikus felfogása. A tanulmányok legtöbbje ezen a ponton támadja a felsorolt irodalomtörténeteket és készít egy-egy szempontból „hiánylistát”. (V. D. Kuzmina: *Az orosz irodalom néhány világirodalomtörténetben*; N. I. Kravcov: *A szláv irodalmak történetének a felfogásai a külföldi irodalomtudósok munkáiban*; I. A. Terterjan: *A latin-amerikai irodalmak a világirodalomtörténetekben*; E. P. Cselüsev: *India irodalmi fejlődésének kérdései a világirodalomtörténetekben*.) Ezeket a hiánylistákat — melyeken nem egy helyen szerepel a magyar irodalom is — az utolsó betűig alá lehet írni. E hiányosságoknak egy részét egyszerűen az illető irodalmak, egész irodalmi tájegységek nem-ismerete okozza, más részük nyilvánvalóan ideológiai okokból maradt ki az irodalomtörténetekből. Elméletileg azonban nem oldaná meg a kérdést a javasolt írókkal, irányzatokkal, nemzeti irodalmakkal való kiegészítés. Erről bővebben még alább fogunk beszélni.

Három tanulmány van a kötetben, melyek elméletibb jellegűek. Ezek közül az egyik — a tanulmánygyűjtemény leggyengébb írása — (Sz. V. Turajev: *A realizmus-felfogások és a XVIII. századi irodalom*) a lehetetlent kéri számon a polgári komparatistáktól, nevezetesen, hogy egy elavult vagy a legjobb esetben is esztétikai, nem pedig irodalomtörténeti „realizmus” — „nem-realizmus” koncep-

ció alapján írják meg a világirodalom történetét. Az esztétikai és irodalomtörténeti értelemben vett realizmus-fogalom önkényes váltogatása egy meghatározott időszak — jelen esetben a XVIII. század — irodalmára alkalmazva még csak elképzelhető, de irodalomtörténeti folyamat leírására már teljességgel alkalmatlan ez az egyébként is már oly sokat és méltán bíralt „módszer”.

R. M. Szamarin eikke (*A jelenkori irodalmi folyamat koncepciói*) joggal állapítja meg, hogy a legújabb kor irodalmáról nincs kialakult egységes elképzelése a polgári irodalomtörténészek legtöbbjének, s ha van (például a svájci Muschg-nak), akkor az a szerző számára elfogadhatatlan, úgymond tragikussága miatt, ami sok esetben Szamarin számára a dekadenciának és a formalizmusnak a szinonimája. Sajnos, maga Szamarin nem állít szembe ezekkel a koncepciókkal semmilyen sajátos felfogást.

A kötet legterjedelmesebb és legértékesebb tanulmánya I. G. Nyeupokojeva bevezető dolgozata. Nyeupokojeva három csoportba sorolja a világirodalomtörténeteket: „a világirodalom története mint az egyes (egymás után vagy egymással párhuzamosan szemlélt) irodalmak összessége; a világirodalom története mint az irodalmi kapcsolatok története (a kapcsolatokat viszont többnyire úgy tekintik, mint a nyugat-európai irodalmak hatását a világ más országainak az irodalmaira); a világirodalomnak mint „univerzális” (más terminológia szerint nemzetek feletti, supernational) jelenségnek a története, melynek vizsgálatakor az irodalmi fejlődés nemzeti problémáinak már nincs jelentőségük.” Nyeupokojeva mind a három, tisztán egyébként nem jelentkező variánszt bírálja — rendkívül alaposan, tárgyilagosan, óriási elméleti felkészültséggel. Mint ahogy tanulmányának címe is jelzi (*A nemzeti irodalmak a világirodalom rendszerében*), fejtegetéseinek középpontjában a nemzeti és a világirodalom dialektikájának a kérdése áll. Szavaiból egy olyan felfogás bontakozik ki, mely elfogadhatatlannak tartja bármely nemzeti irodalom kihagyását a világirodalom történetéből, s ennek értelmében azokat az irodalomtörténeteket, melyek egyes műfajok, témák, anyagok szerint követve végig az irodalom fejlődését, tárgyukat tulajdonképpen feldarabolják. De nem fogja át az irodalmi folyamatot a maga folytonosságában a nemzeti irodalmak pusztán egymás mellé helyezése sem. Mi lesz hát az a kritérium, melynek alapján eldönthetjük, hogy az egyes nemzeti irodalmakból mely jelenségek, sőt, hogy mely

nemzeti irodalmak kerülhetnek bele a világirodalom történetébe? Ez a kérdés volt az, mely annak idején az amerikai komparatistákat, Wellekét, az irodalomelmélet-hez vitte közel. Nyeupokojeva az ő válszukat elutasítja. Úgy tűnik azonban, hogy a szovjet kutató felelete sem egészen megnyugtató. Íme, mit mond: (a világirodalmi fejlődés kérdésének megoldásában új perspektívák) „csak a világtörténelmi folyamat egységéről szóló materialista tanítás alapján tárhatók fel, melynek rendszerében az irodalom is mint a társadalmi tudat és az ember társadalmi tevékenységének egyik formája fejlődik, mint a valóság tükröződésének és művészi megismerésének és a valóságra való eszméleti ráhatásnak az egyik formája. A világirodalom történetének csak az a szintetizáló felfogása lehet gyümölcsöző, mely megragadja a nemzeti és a nemzetközi reális dialektikáját, fejlődésének folyamataiban.” Mi ennek a felfogásnak a gyengéje? Legáltalánosabban szólva az, hogy keveset törődik az irodalom belső, immans törvényszerűségeivel. A „kényelmesebb” megoldást választja: a társadalmi tudat egy másik „sorára”, a társadalmi történelmi sorra utal és hivatkozik. Ily módon az irodalom „a világtörténelmi folyamat” egyszerű kísérőjévé, másolatává változik. Valóban meg lehet magyarázni ezzel a módszerrel az irodalmi folyamatot, de éppen a kivételeket, a legnagyobbakat kénytelen figyelmen kívül hagyni ez a koncepció.

De még ha el is fogadjuk ezt a felfogást, ez sem oldja meg a „nemzeti és nemzetközi dialektikáját”, hisz „az egységes világtörténelmi folyamat” sem egyenértékű jelenségek egymásutánisága, ott is preferált – osztálytagolódás, nemzeti hovatarтозás, nemzetek feletti tájegységek, esetleg földrészek szerinti – jelenségekkel van dolgunk, hisz a történelem sem mindenütt ugyanolyan tempóban mozog, a világtörténelemben is meg kell különböztetnünk olyan korszakokat, illetve egységeket, melyek tulajdonképpen előreviszik a fejlődést, mutatják annak irányát, történelmileg klasszikusnak bizonyulnak. Ennek értelmele viszont a történelmi fejlődés fő útvonalától félreeső nemzeti irodalmak, illetve egyes korszakok irodalma nem kerül bele a világirodalom történetébe? Megannyi kérdőjel, melyek megoldását azonban nem is kérhetjük számon ettől a kötettől, mert hisz a szerzők feladata más volt: következetesen, elvi alapról bírálva a polgári világirodalomtörténet-koncepciókat előkészíteni a talajt saját, marxista válaszuk számára.

BOJTÁR ENDRE

Труды по знаковым системам II. Tartu, 1965. 358.

A tartui egyetem szemiotikai rendszerek tanulmányozására indított sorozatának második kötete az 1964-es tartui nyári egyetemen elhangzott 36 előadás anyagát tartalmazza. (Az első kötet Ju. Lotman *Előadások a strukturális poétikáról* című könyve volt.) Ez a nyári egyetem az úgynevezett másodlagos szemiotikai rendszerek problémáival foglalkozott.

A „Matematikai módszerek alkalmazása irodalmi alkotások nyelvének tanulmányozásában” témának szentelt 1961-es Gorkij-i szimpozionon A. N. Kolmogorov hangsúlyozta, hogy irodalmi művek (és más hasonlóan bonyolult jelrendszerek) matematikai módszerekkel történő vizsgálatánál nem csupán a már kidolgozott kibernetikai módszerek egyszerű alkalmazásáról van szó, hanem egyúttal olyan *alapkutatás* jellegű vizsgálatokról, amelyek jelentős mértékben hozzájárulnak a kibernetika fejlődéséhez is.

Ezeknek az alapkutatásoknak a fellendítésére a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Szlavisztikai Intézetének Strukturális-tipológiai Osztálya és az Akadémia Elnökségi Kibernetikai Bizottsága 1962-ben már külön szimpozionot szervezett „A jelrendszerek strukturális tanulmányozása” címmel. Ehhez csatlakozott szervezen az 1964-es, majd az 1966-os tartui nyári egyetem.

A különféle jelrendszerek egyfajta szemantikai jellegű osztályozásának körvonalai Ju. Lotman *A jelentés problémája a másodlagos modelláló rendszerekben* című előadásában rajzolódtak ki (22–37).

„A másodlagos modelláló rendszerek – meghatározása szerint – olyan struktúrák, amelyeknek a természetes nyelv képezi az alapját, a rendszer azonban ezen túlmenően egy kiegészítő, másodlagos ideológiai, etikai, művészi vagy valamilyen más jellegű struktúrát is kap. Ezeknek a másodlagos rendszereknek a jelentése részben a természetes nyelv, részben más szemiotikai rendszerek jelentéséhez hasonló módon juthat kifejezésre.”

A jelek „tartalmát” általában meghatározott módon egymáshoz kapcsolódó struktúra-láncokként értelmezik. Ebből következik, hogy „jelentésről” csak akkor lehet szó, ha legalább két különböző struktúraláncunk van és ismerjük egyik rendszer másikba való átkódolásának módját. A szokásos terminológiában az egyiket a kifejezés, a másikat a tartalom síkjának nevezik. Vannak azonban más jellegű szemiotikai rendszerek is, amelyekben a jelentés megközelítéséhez ez a keret szűk.

A lehetséges jelentésfajtákat Lotman a következő típusokba sorolja:

1. A jelentés *belső* átkódolás útján jut kifejezésre.

Idé sorolhatók például a matematikai formulái, valamint a nem programzenei és nem szöveges zenei alkotások.

Abban az esetben, ha a jelentés – miként a zenében is – a belső struktúra több egymástól különböző jellegű elem-sorának (hangmagasság, időtartam, „hangszerre” jellemző hangszín) relációjaként jut kifejezésre, *tömeges belső átkódolásról* beszélünk.

2. A jelentés *külső* átkódolás útján jut kifejezésre.

Ez a helyzet például a természetes nyelvben. Itt páros külső átkódolásról beszélünk.

A másodlagos modelláló rendszerekben azonban *tömeges külső átkódolással* is találkozunk – nem kettő, hanem több önálló struktúra viszonyával, ahol a jel nem egy ekvivalens elempár, hanem különféle rendszerek kölcsönösen ekvivalens elemei nyalábjának kifejezője. (Ezekben a modelláló rendszerekben egyébként valamennyi jelentéstípus megtalálható.)

Osztályozásának alapelveit a továbbiakban különféle példákkal illusztrálja, ezzel azonban itt nem kívánunk foglalkozni.

Az előadások – néhány általános kérdés tárgyalásán kívül – zömmel egy-egy jól meghatározható szemiotikai rendszer strukturális elemzésével foglalkoztak.

Mint ahogy elsődleges célunk, hogy ezekre a kutatásokra felhívjuk a figyelmet – hiszen érdemben alig foglalkozhatunk velük – felsoroljuk néhány előadás címét:

Ritmuss és jelentés a szépirodalmi szövegekben (64–75); *A tudományos és művészi próza grammatikai eltéréseinek kérdéséhez* (76–83); *Egy viszonylag egyszerű szintaxis-sal rendelkező szemiotikai rendszer (a kártyajóslás) leírása* (94–105); *Az etikett nyelve felépítésének néhány kérdéséhez* (144–149); *Az orosz szerelmi ráolvasások struktúrájából* (159–172); *A Rigvéda X. 85. analíziséhez* (173–188); *A zéró út (A buddhizmus alapproblémájáról)* (189–191); *A földrajzi tér fogalma a középkori orosz szövegekben* (210–216); *Megjegyzések a buddhista ikonográfiáról a kozmológiai koncepciók szemiotikájának problémájával kapcsolatban* (221–230); *„Ikonhegyek”, Térbeli időbeli egység a festészetben* (231–247); *A zenei jelek rendszerének leírásához* (258–273); *Az indiai zene hangnemeinek leírása* (274–275); *A „bekezdések” struktúrájáról* (284–292); *Az orosz metaforák struktúrája* (293–299); *A rim fonológiájáról* (300–305); *Az angol nonszensz-költészet struktúrájához* (320–329) stb.

E roppant szerteágazó kutatás természetes következménye a megismerési igény rohamos megnövekedésének. A legkülönbözőbb jelrendszerek vizsgálata többek között azért is került ennyire előtérbe, mert „valamennyi emberek által létrehozott jelrendszernek az a rendeltetése, hogy kapcsolatot teremtsen az emberi értelem és a külső világ között” (278).

A műalkotások vizsgálatáról a következőket mondhatjuk.

Lotman idézett megállapítása szerint ezek a jelrendszerek egy ideológiai, etikai, művészi vagy valamilyen más másodlagos struktúrával is rendelkeznek. Ezáltal nyilvánvalóan elemeivé is válnak egy átfogóbb másfajta struktúrának.

Vizsgálatuknak tehát – véleményünk szerint – végső fokon annak egzakt feltárására is irányulnia kell, hogy egy-egy mű mint sajátos módon felépített struktúra mivel és hogyan járul hozzá ezeknek az átfogóbb struktúráknak a felépítéséhez. Ez azonban ma még a kutatásnak csak igen kis mértékben realizálható perspektívája. A tudományok fejlődésének mai fokán csupán a különféle módszerek kölcsönhatás alapján történő fejlesztéséről és különböző résztudományok szintetizálódási folyamatának előmozdításáról beszélhetünk.

Az irodalmi alkotások elemzésére vonatkozóan ez azt jelenti, hogy mindennek előtt egy, a nyelvi műalkotások teljes leírására szolgáló modell létrehozására kell törekedni. Ennek során egyrészt a teljes nyelvreírást lehetővé tevő valamely nyelvelméleti modellt kell a műalkotás-struktúra leírására is alkalmassá tenni. (Ehhez első lépés megfelelő szövegelmélet kidolgozása.) Másrészt fel kell oldani az olyan tudományágak autonóm jellegét, mint például a metrika. Itt olyan jellegű belső átalakulás megvalósulására gondolunk, amilyen például az elmúlt évtizedekben a nyelv teljes leírására való törekvés jegyében többek között a fonológián belül is végbement.

Természetesen ennek a műalkotás-struktúra teljes leírására szolgáló modellnek is csak viszonylagos autonómiája lehet. A különféle szemiotikai rendszerek vizsgálata során felhalmozódó módszertani tapasztalatoknak megfelelően esetleg többször módosulnia kell, hogy egyre alkalmasabb válhasson az átfogóbb másodlagos struktúrák vizsgálata és leírása számára is.

Ha ennek szem előtt tartásával nézzük a nyári egyetem irodalmi alkotások vizsgálatára vonatkozó előadásait, ebbe az irányba mutató előadásokra is felhívhatjuk a figyelmet.

E. Paducseva például a „bekezdés” struktúrájának vizsgálatával foglalkozva arra tett kísérletet, hogy feltárja azokat a szabályszerűségeket (vagy legalább ezek egy osztályát), melyek az összefüggő szöveget jellemzik a mondatok véletlen egymásutánjával szemben. Az általa vizsgált „bekezdés-típusok” azonos szemantikai elemeket tartalmazó mondatok sorából állnak és az összefüggéseket a mondatok „első helyén” álló elemek hordozzák. Ezek között az első helyen álló elemek között fennálló különféle kapcsolatokkal jellemzi az egyes szövegek kapcsolat-típusait.

Sz. M. Tolsztaja a rímeket vizsgálja fonológiai alapon. Olyan karakterisztikát keres, amellyel egy-egy rímpár jellemezhető és ezt a rimelő szavak egyes fonémái egymástól eltérő megkülönböztető jegyeinek számában, illetőleg az ezekből képezhető mutatóban véli megtalálni.

V. A. Zareckij az egyes ritmikai egységek „jelentés-hordozó” tulajdonságait elemzi. (Ritmikai egységnek tekinti a visszatérő elemeket a műalkotás valamennyi struktúra szintjén.) Ezek a tulajdonságok természetesen nem állandó jellemzői az egyes elemeknek, hanem a ritmikai struktúra egészétől függenek. Zareckij a szövegelemek egymásutóját sztochasztikus folyamatnak tekinti és az esztétikai információt az információelmélet fogalmaival értelmezi.

Ismételten hangsúlyozni kívánjuk, hogy ezekkel a kiragadott példákkal és a felsorolásszerű ismertetéssel csupán a figyelmet kívántuk felhívni erre az igen tartalmas kötetre, amellyel szükséges lenne a későbbiek során részletesebben is foglalkozni.

PETŐFI S. JÁNOS

Л. П. Гроссман: *Достоевский*. Москва, 1963. Молодая Гвардия, 544. «Жизнь замечательных людей».

Leonyid Grosszman a szovjet irodalomtörténetírás doyen-jei közé tartozik, 1888-ban született. Pályafutása a forradalom előtt kezdődött (még beszélhetett Dosztojevszkij övegyével), szellemisége, felfogása azonban teljes egészében a szovjet korszakhoz kapcsolja. Értékes monográfiákat írt a XIX. századi orosz irodalom klasszikusairól (a többi között Puskinről, Turgenyevről, Leszkovról), ám a legmaradandóbb, legnagyobb szabású munkái Dosztojevszkijről szólnak. Egyik vezéralakja volt a húszas években nagy lendülettel meginduló (s később sajnálatos módon lelassuló) Dosztojevszkij-kutatá-

soknak és publikációknak. Mindenekelőtt az író életrajzában felderítetlen mozzanatait, a művek és a biográfia rejtett összefüggései foglalkoztatták.

Grosszman nagyigényű és nehéz munkára vállalkozott, hiszen Dosztojevszkij meghamisítása közvetlenül az író halála után megkezdődött. Dosztojevszkij életét úgy írták le, leveleit és cikkeit azzal a céltalattal publikálták, hogy egy démonoktól megszállott, őrjöngő prófétát mutassanak be a világnak. Talán egyetlen író sem „leplezték le” annyiszor, mint őt, egyetlen írónak sem jutott osztályrészül annyi „böles kommentátor”, akik valamennyien mintha csak azért írtak volna róla, hogy bebizonyítsák, mennyivel okosabbak és makulátlanabbak ők, mint a „beteg” és „aljas” Dosztojevszkij.

Grosszman egy élet kutatómunkája alapján úgyszólván mindent tud Dosztojevszkijről, az emberről. És éppen mert jól ismeri őt, rokonszenves szerénységgel, tisztelettel és alázattal közelíti meg. Ez a szeretet nem jelenthet valamiféle „általános bűnbocsánatot” vagy apológiát csupán emberi megértést, tetteknek és gondolatoknak elmélyült összevetését környezettel, szándékokkal és kényszerhelyzetekkel. (Ehhez nem volt türelme és úgy látszik érzéke sem pl. Jermilovnak.) Grosszman minden eddiginél teljesebb és összefüggőbb biográfiája sziszifuszi kutatómunkával szerzett részadatai mellett éppen differenciáltabb és elfogulatlanabb megközelítésmódjával nyújt maradandó és meggyőző élményt. Grosszman Dosztojevszkije: sokat szenvedő, sokat hibázó, szerencsétlenségektől és tragédiáktól sújtott ember, aki fáradhatatlanul, botladozva keresi életének értelmét és igazságát.

Grosszman könyve egyúttal egész nemzedékének biográfiai kutatómunkáját összegezi. A szerző hallatlan biztonsággal bánik anyagával, szinte az az érzésünk, hogy betéve ismeri az író sokkötetes életművét. Értékes feltevései közül találomra néhány példát említünk. Dosztojevszkij sok tekintetben rejtélyes első házasságának kulminációi pontját váratlanul és igen meggyőzően a *félkegyelmű* lezáró nagy-jelenetével magyarázza. Az *Ördögökben* az ismert Nyecsajev-Pjotr Verhovenszkij párhuzam mellé az izgalmas Bakunyin-Sztavrogin összefüggést állítja. Aljosa Karamazov prototípusát az összeesküvő Karakozov egyetemi hallgatóban keresi. Szenzációszámba menő felfedezései mellett számtalan pontatlanságot javít, adatokat, tényeket módosít – népszerű igénnyel megírt könyve így válik nagyszerű *tudományos* fegyverténnyé.

Talán csak azt kifogásolhatjuk a könyvben, hogy Grosszman néha túlságosan is egyenes összefüggést teremt Dosztojevszkij életének eseményei és műveinek egyes jelenetei között, s mintha kissé egyszerűsítene a Dosztojevszkijnél különösen bonyolult tükrözési folyamatot. Ő maga is érzi ezt a veszélyt, és igyekszik elhárítani magát ettől a módszertől – olykor azonban önkéntelenül mégis így jár el. Megjegyzésünk természetesen mit sem változtat azon a tényen, hogy komoly Dosztojevszkij-kutatás Grosszman könyvének felhasználása nélkül elképzelhetetlen.

BAKCSI GYÖRGY

A. В. Белинков: Юрий Тынянов. Москва, 1965. Советский Писатель. 636. 2-ое изд.

Tinyanov is a legutóbbi évtized nagy újra-felfedezettjei közé tartozik. Az életében igen szerény, visszahúzódnak íróról és irodalomtörténészről egyre gyakrabban állapítják meg, hogy nemcsak igen eredeti, újító író volt, hanem kiváló esztéta is, akinek egyes gondolatai ma szinte revelációként hatnak. (Jellemző, hogy az Európa Könyvkiadónál megjelent *Élmények és gondolatok* c. gyűjteményes kötet két róla szóló visszaemlékezést és egyik tanulmányát is tartalmazza.) Számos nagyszerű memoár (a többi között Sklovszkij, Ehrenburg, Kaverin) mellett megjelent róla az első igényes monográfia is, amely rövid idő alatt két kiadást ért meg.

Belinkov nevét eddig kevésbé ismertük, alighanem ez az első nagyobb szabású munkája. Nevét ezután mégis a legjobb szovjet irodalomtörténészek között kell majd számon tartanunk. Nem mintha könyve nem ingerelne olykor vitára, vagy éppen a Tinyanov-kérdés lezárásaként könyvelhetnénk el. Belinkov azonban jól gondolkodik és nagyon jól ír. Könyvének egyik vonzó sajátossága üdítő esszé-stílusa, minden iskoláságtól ment őszinte belefeledkezése, amely néhol már-már a kedvenc írójával történő stílári eggyelvádlásra vezet. Másik jelentős érdeme, hogy mindenütt érezzük személyes indítékait, hogy számára Tinyanov nem egyszerűen stúdium-téma, aki helyett bárki mást is választhatott volna, hanem elemi élmény, varázslat, amelyet feltétlenül tisztázni kellett önmaga számára.

Könyve igen meggyőzően oszlat el két korábbi tévhitet. Az egyik az a felgőg, amely szerint Tinyanov természetesen kitűnő regényíró, de korábbi munkássága, az ún. formalista iskolához tartozása már „az ördögtől való”, és ezért elhanyagol-

landó. Belinkov hatásosan, párhuzamok és gondolati összefüggések egész sorával bizonyítja, mennyire nem választható szét az esztéta és a szépiró Tinyanov, mennyire jelen vannak elméleti elképzelései Küchelbäckerről, Gribojedovról vagy Puskinról szóló könyveiben. Tinyanov éppen akkor kezd el szépirodalmi műveinek megírását, amikor elméleti síkon már eljutott újszerű irodalom- és történelemfelfogásához, amikor a bizonyításhoz már nem érezte elegendőnek a filológiai tanulmányok hűvös nyugalmat.

A másik szokványos nézet az előbbiből következett. Mivel Tinyanov munkái közül leginkább *A követ halálában* kísérletezik, ezt a művét már a korabeli kritika is formalista „félrelépésként” fogadta és inkább a Küchelbäckerről szóló regényt, illetve a Puskin-törédeket emelte ki. Belinkov, ha expressis verbis talán nem is mondja ki, de nyilvánvalóan *A követ halálát* tartja Tinyanov legfontosabb munkájának. (Ebben a többi között Gorkijt követi.) Elemzése az e könyvről szóló fejezetben a legalaposabb. Mintaszerűen kapcsolja Tinyanov művét a kor jellegzetes értelmiségi kétségeihez és finoman jelzi az író *tényleges* bizonytalanságát, amely abban nyilvánult meg, hogy lemondott az eltelt évszázad nyújtotta gondolati előnyről és csupán Gribojedov korának szemléletét teremtette újjá. A könyv így is bámulatos, a régmúlt kor és a halott költő újraélése nagyszerű eredmény, amelyet ismételteletlen stílári bravúrok egészítenek ki.

Kissé fáradtabb a monográfiában a Puskin-törédekről szóló beszámoló, érződik, hogy Belinkov ezt a könyvet kevésbé szereti. Élesen tiltakozik is a kiadói gyakorlat ellen, amely a valóban elkészültnek tekinthető részek mellé a töredékesen fennmaradt, már az író betegségét tükröző vázlatokat is teljes jogú frászként iktatja be. Véleményével, a nyilvánvaló színvonalcsökkenés miatt, egyet kell értenünk.

Belinkov könyve konkrét eredményei mellett azért is figyelemre méltó, mert olyan új szemléletet és stílust jelez a szovjet monográfia-irodalomban, amelyet mindenképpen csak üdvözölhetünk.

BAKCSI GYÖRGY

Виктор Шкловский: Лев Толстой Москва, 1967. Молодая гвардия, 666. 2-ое, исправленное издание

Valóban nehéz találni még egy olyan író, akiről annyit írtak volna, mint Lev Tolsztojról. Akik Tolsztojt ismerték, szinte

valamennyien írtak megemlékezést róla: felesége Sz. A. Tolsztaja naplót vezetett, fiai és lánya, feleségének nővére, titkárai és orvosa, mindenki igyekezett papírra vetni benyomásait és a Tolsztoj életével összefüggő eseményeket.

Maga Tolsztoj is egész életén át vezetett naplót. 90 kötetben jelent meg Tolsztoj műveinek jubileumi kiadása — 90 szerkesztői cikk, melyet Tolsztoj életének és alkotómunkájának szenteltek. És hány cikk és könyv létezik még!

És ennek ellenére, ez ideig nem volt meg Lev Tolsztoj összefüggő, átfogó életrajza az orosz irodalomban. Tolsztoj régi életrajzeit — az utolsó 1923-ban jelent meg — az írók közéről ismerő emberek írták, ők azonban nem rendelkeztek azokkal az anyagokkal, amelyeket ma már ismer a tudomány. Ezenkívül nagyon sokan azok közül, akik életrajzát megírták, vagy olyanok, akik Tolsztoj tanítványainak, filozófiája követőinek nevezték magukat, akik Tolsztojból valamiféle érzelgős aggastyánt csináltak, aki az isten megértésének az útját járja; vagy liberálisak voltak, akik igyekeztek elkenni mindazokat az ellentmondásokat amelyek Oroszország és Tolsztoj életét meghatározták.

Ennélfogva érthető, hogy olyan visszhangot keltett a Viktor Sklovszkij írta Tolsztoj-életrajz, hogy 1964-ben ezt a könyvet 165 ezer példányban adták ki, 1967-ben pedig még 90 ezerben. S íme előtünk van a Tolsztojról szóló könyv, Sklovszkij hosszú évekig tartó munkájának gyümölcse.

A prózáról szóló könyve után számunkra egyáltalán nem furcsa az, hogy az orosz formalizmus egyik vezetője ragyogó könyvet írt egy olyan íróról, aki számára annyira idegen volt a külső ravaszság, egy olyan íróról, aki számára, ahogy ezt Csernyisevskij mondotta, a legfontosabb a „lélek dialektikája” volt. Viktor Sklovszkij ténylegesen a tolsztoji „lélek dialektikáját” tárta fel az olvasók előtt. Elmondotta azt, miként lett ez a magabiztos fiatal gróf — aki mindenkit, aki nem viselt kesztyűt, „szemétnek” nevezett, aki szerette a kártyát, elveszített egész vagyonoikat — úgy íróvá és emberré, hogy Oroszország lelkiismeretévé vált. Nem egyszerűen vált azzá, hanem saját magát nevelte át.

Sklovszkij rövid „írói megjegyzésében” elmondja, hogy irányadók munkájában a Lenin által Tolsztojról írt cikkek. Lenin a tolsztoji alkotómunka „ördítő ellentmondásaiban” kora ellentmondásainak visszatükröződését látja. Sklovszkij könyvének óriási érdeme éppen abban van, hogy bemutatja ezeket az „ördítő ellentmondásokat”. Ezt a feladatát maga Sklovszkij

így jellemzi: „Szeretném enyhíteni a megítélések élességét, de nem tudok hallgatni egy nagy ember óriási tragédiájáról, aki több mint egy fél évszázadon át az egész emberiség gondolatainak uralkodott, de nem tudta meglátni a holnapot és tudva a forradalom elkerülhetetlenségéről, igyekezett szemtel hunyni a holnap előtt, mondván azt, hogy „ne állj ellent erőszakkal a gonosznak”.

Tolsztoj — írja Sklovszkij — bensőleg ellentmondásos, mint amilyen ellentmondások az emberek, akik a nagy korszakok határán állnak.

Sklovszkij végigvezeti az olvasót Tolsztoj életútján a zöld díványtól, amelyen született, az asztapovói vasútállomás főnökeinek szobájában levő keskeny ágyig, amelyen Tolsztoj meghalt. Látjuk az öt éves síró-rívó Ljovát, ahogyan nevezték őt a családban, az életet élvező ifjú önkéntes tisztelet a bekerített Szovasztopolban és az éppen irodalmi pályára lépő író, aki rögvést szeretetet és elismerést szerzett magának az olvasók és művészek köreiben. Látjuk az író dícsősége csúcspontján, akinek minden szavára figyel a haladó Oroszország, látjuk a „ne állj ellent a gonosznak erőszakkal” hirdetőjét, aki arra a kérdésre: mit tesz ő, ha megtámadja őt egy rabló, vagy ha látja, hogy egy anya agyonveri fiát, azt felelte, hogy ebbe nem szabad beleavatkozni, s igyekezni kell megnevelni a rablót, a gyermekét megölő anyát pedig sajnálni kell.

Sklovszkij könyve nemcsak egyszerűen Tolsztoj életrajza, még akkor sem, ha a legteljesebb és legérdekesebb is. Ez a könyv egyben Tolsztoj munkásságának elemzése, alkotói munkája folyamatának és műveinek kompetens és magas szintű, emellett oly mesteri tollú értékelése, hogy egységes szétszakíthatatlan anyagot képez Tolsztoj életéről szóló részeivel.

Sklovszkij könyvének érdeme abban van, hogy életrajza alapján bemutatja az élő Tolsztojt, az embert, aki vagy boldog, vagy szenved s nem igyekszik diszportréit festeni, irodalomtudományi szempontból pedig meggyőzően és érdekesen mutatja be a művész-Tolsztoj korszerűségét, felfedve előttünk Tolsztoj műveinek olyan oldalait, s realizmusát, amelyeket nem is képzeltük el.

Tolsztoj *A tegnapi nap története* c. regényének elemzésében Sklovszkij, bármennyire is paradoxonnak tűnik, bemutatja, hogy 1851 kora tavaszán „Lev Nyikolajevics megvalósította azt, amit most Proust és Joyce nevével hoznak összefüggésbe és 1961 tavaszán »antiregénynek« neveztek.”

A tolsztoji létezés sokrétű — írja Sklovsz-

kij; és ily sokrétű a Tolsztojról szóló könyv is.

Évek hosszú során át heves vitát idézett elő — s ez kifejezést nyert emlékiratokban és könyvekben — Tolsztoj viszonya családjával és főleg feleségével. Tolsztoj hívei Csertkov vezetésével Szofia Andrejevna pokolfajzatnak tartották és szörnyű dolgokat híreszteltek róla. Egy ízben, egy soron következő támadásuk alkalmával (Tolsztoj halála után) Gorkij, aki személy szerint nem szerette Tolsztaja grófnőt, szólalt fel a védelmében.

Sklovszkij nagy megértéssel és tapintattal idézi fel Tolsztoj családi drámáját. Nem arról van szó, hogy Szofia Andrejevna rossz asszony volt, vagy hogy nem szerette a férjét. Ő hű élettársa és segítőtársa volt férjének, többször átírta kézíratait, szerkesztette és kiadta könyveit. Gyermekeket szült (15 gyermekük volt) és nevelt, vezette háztartásukat. Sklovszkij meggyőzően bemutatja a tragédia lényegét: Szofia Andrejevna nem illet Tolsztojhoz. „Szofia Andrejevna közepes ember volt, aki józan ésszel rendelkezett és kora előítéleteinek összességével. A birtokokat, a rangot, a földhöz és az irodalmi tulajdonhoz való jogot ő öröknek tartotta és rosszalotta Tolsztoj lelkiismeretének aggályait.” Szofia Andrejevna, egy zseni felesége lévén, nem tudott boldogságot teremteni körülötte, és életét pokollá tette azáltal, hogy úgy élt mint a többiek.

„A tölgynek nehéz elmozdulni a helyéről — írja Sklovszkij — a gyökereket kell kiszakítani helyükből, ott ahol keletkeztek összefonódva a földdel, átalakítva azt. Az embernek még nehezebb.”

És mégis, Tolsztoj elhatározta, hogy elmegy. Sklovszkij megrázóan idézi fel Tolsztoj élete utolsó éveinek légkörét, elviselhetetlen erkölcsi szenvedéseit. „Tolsztoj távozása Jasznaaja Poljanából nem egy öreg ember szökése volt az idegen, rideg, nyers világba. Egy művész elhatározása volt, hogy kiszakítsa magát a régiből, leküzdvé szerettei iránt érzett sajnálatát.”

Sklovszkij könyve — író könyve egy íróról, akit a szerző határtalanul szeret és akire büszke. A könyv csillog a benne foglalt gondolatoktól, lenyűgöz más módon elolvasott Tolsztoj művekkel, sajátosságosan feltárt (meglátott) részleteivel, az olvasónak a felfedezés örömét nyújtja, beavatva őt abba a titokzatos és csodálatos munkába, amely Tolsztoj lelkének rejtekeiben jött létre, és amely olyan művekkel ajándékozta meg a világot, mint a *A háború és béke*, *Karenina Anna*, *Kozdák*, *Hadzi Murát*.

L. SARGINA

B. Афанасьев: И. А. Бунин. Москва, 1966.

Az Októberi Forradalom ötvenéves évfordulójához közeledve a Szovjetunióban a legutóbbi időkben egyre erőteljesebben érezteti hatását a majd félévszázados múlt lehető leghitelesebb feltérképezésének igénye. V. Afanaszjev könyve ennek tárgyi megvalósulása, egy a sok közül az irodalomtörténet területén. Kellott már, hiányzott ez a munka az orosz irodalomnak erről az érdekes, termékeny és sokoldalú tehetségéről, aki 1933-ban nyerte el az irodalmi Nobel-díjat.

A szerző előtt több lehetőség kínálkozott. A legkézenfekvőbb talán az lett volna, ha felkutatja és egy csokorba fűzi a kortársak (L. Tolsztoj, Csehov, Blok, Kuprin, Brjusov, Gorkij stb.) és az író halála utáni memoár-irodalomnak Bunyint idéző sorait. Afanaszjev nem ezt az utat választotta, ahogy kikerülte a csábító lehetőségét egy történelmi színpalak közé ágyazott, hányatott sorsú író bemutatásának is. Pedig az 1880-ban elkezdett alkotói út ugyancsak bővelkedett történelmi eseményekben. Bunyin íróvá érésének kezdeti szakaszán még él a narodnyik mozgalom, éppencsak hogy szervezkedni kezdenek a forradalmi erők, szemtanúja az első orosz forradalom vereségének, a sztolipini reakciót szülő, bomló orosz földesúri osztály és a finánetőke göresös ragaszkodásának a hatalomhoz; még fiatal emberként érte meg az első világháborút, a két forradalmat — a februárít és az októberit, amelyet élete végéig megtagadott. Emigrációban élt mintegy harminc éven keresztül, és Franciaországban értesült a hazáját ért fasiszta betolakodók támadásáról.

Afanaszjev más utat választott. Az elkerülhetetlenül fontos életrajzi adatok ismertetése után és közben műve jelentős részét Bunyin prózai műalkotásai elemzésének szenteli. Így bár a költő Bunyinról éppen csak a legszükségesebbet tudjuk meg, a prózaíró találékony és logikus, valóságghú képét kapjuk tőle.

A monográfia szerzője ez esetben megfordítja az általánosan elfogadott módszert — nem az indítékok alapján jut el az okozatig, nem az általánostól az egyediig, hanem fordítva. Az adott szépirodalmi alkotásokat vetkőzteti le, boncolja hozzáértően (és oly könnyedén, hogy az olvasó önkéntelenül is érzi: kedvét leli ebben a munkában), majd a sokoldalú vizsgálat után eljut a korabeli valósághoz. Így, ezzel a módszerrel mutatja be az író művészi fejlődésének különböző, egymásutániségében élénk társul szakaszait is.

Afanaszjev világosan látja, hogy Bunyin nem sorolható azok közé az alkotók közé,

akiknek munkásságát élesen elhatárolható periódusokra lehet osztani. Nála nem beszélhetünk sem költői, sem prózaírói tevékenységének ugrásszerű változásairól. Azt viszont, amiben Bunyin valóban újat nyújt egy irányzatban, a kritikai realizmuson belül, módszerében, szemléletében, stílusában, hőseinek és szituációinak megválogatásában, a szerző jól szemmel tartja. Nem váratlan kijelentésként értesíti róla az olvasót, hanem szinte vele együtt jut el az összegező vélemény kimondásáig.

Az utóbbi módszer veszélyt is rejt magában. És Afanaszjev nem mindig képes megbirkózni úgy a feladattal, hogy ki is kerülje ezt a veszélyt. Így, esetenként, túlságosan is elmélyül a művek tartalmi ismertetésében, hosszan időzik egyes kifejezési módoknál, majd újra és újra visszatér hozzájuk és ezzel lényegében lassítja a különben igen élvezetes monográfia ritmusát.

Jóllehet felhasználja a kortársi kritikákat és méltatásokat, különösen Gorkijtől idéz igen találóan, a legtöbb esetben nem marad meg a pusztá idézetnél, igazát bizonyítandó hiteles argumentumokkal vitába is száll velük. Ez néhány egészen új eredményre is vezet főleg az író emigrációs éveiben alkotott néhány művével kapcsolatban.

Afanaszjev az első szovjet irodalomtörténész, aki monográfiájában felöleli az emigrációs évek munkásságát is. Ez már önmagában véve biztosítja a könyv szerencsés fogadtatását. Mindössze két évvel ezelőtt – 1965-ben – jelent meg egy teljes egészre törő többkötetes Bunyin gyűjteményes kiadás a Hudozsesztvennaja Lityeratura kiadó gondozásában. Harminc esztendőig ugyanis csak Bunyin forradalom előtti munkáit adták ki a Szovjetunióban újra és újra. És néhány, az emigráció első éveiben készült elbeszélést és két kisregényt a „Mityina Ljubov”-ot és a „Gyelo kornyeta Jelagina”-t.

Az utóbbiak már megjelenésük idején – a húszas évek derekán igen sok ellentmondásos véleményt váltottak ki, amelyeket ma is felidézhetünk a korabeli sajtóorgánumok oldalairól. Mind ezekben, mind a későbbi és a jóval későbbi bírálatokban az a téves elképzelés jutott kifejezésre, hogy a „szerelmi ciklus” elbeszélései és a két kisregény is alapvetően Bunyin erősödő pesszimizmusának termékei. Legutóbb An. Taraszenkov hangoztatta ezt 1956-ban egy Bunyin-kiadás előszavában.

Afanaszjev vitába száll ezzel a véleménnyel és bebizonyítja, hogy éppen ezekben a művekben mindent elsöprő erővel jut kifejezésre Bunyin hite a sze-

rinte egyetlen, igazán felemelő érzésben, amely nem mindenkinek adatik meg az életben – a szerelemben. Ez a hit teljesedik ki Afanaszjev szerint – minden pesszimizmustól mentesen – önéletrajzi könyvének, az *Arszenyev élete* (Zsizny Arszenyeva) c. regényének az ötödik, befejező könyvében.

Afanaszjev nagy érdeme tudományos felkészültsége és kritikai készsége mellett, hogy mindvégig érezni lehet: friss szemű olvasó is. És ezt a friss szemet, ezt az éles látást képes átadni monográfiája olvasóinak is.

A könyv olvasmányos és sok újat mondó. Jellegénél fogva kitűzhetne volna feladatul a költő nem kevésbé izgalmas útjának felmérését is. Ezért nem kárpótól a prózai munkák igen részletes és értékes műelemzése sem, hiszen Bunyin alkotói nagyságát a líra is bizonyítja.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

В. Альфонсов: Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.—Л. 1966. Советский писатель, 241.

Alfonszov könyve érdekes és sikeres kísérlet annak nyomon követésére, hogyan hatnak kölcsönösen egymásra a költészet és a festészet, és azok az általános vagy benső eszmék és érzések, amelyek nem ritkán a legfontosabb életkérdésekre vonatkoznak, hogyan hoznak létre alkotói kapcsolatokat az ecset és a szó mesterei között. A szerző figyelmének középpontjában a XX. század költészete áll – Blok, Majakovszkij és Zabolockij, az ő kapcsolataik a régi és egykorú művészekkel.

A költészetet és a festészetet elemezve Alfonszov arra törekszik, hogy megmutassa, a különböző művészetek és a történelem kapcsolatát.

Ugyanakkor a kapcsolatoknak ez a hasonlóság nem mindig nyilvánul meg a párhuzamos átvételek hasonlóságában. Ez inkább a gondolatok és érzések közelségét jelenti, amelyre a költő is és a képzőművész is megtalálja a maga kifejezési eszközeit.

A könyv három részre oszlik – Alekszandr Blok, Vladimir Majakovszkij, Nikolaj Zabolockij fejezetére. E három költő és a festészet: Vrubel, Leonardo, Picasso, Filonov és Brueghel kapcsolatát tárgyalja.

Első tekintetre a „muzikális” Blok – a „legkevésbé festői” a szimbolisták között. De Alfonszov ügyesen és érdekesen

kimutatja, hogy milyen szokatlanok voltak Blok (a költészet) és Vrubel (a festészet) kapcsolatai. Abból az egymás mellé állításból és elemzésből kiindulva, amelyet a szerző a *Blok és Vrubel*, valamint a *Blok és az orosz reneszánsz* c. fejezetben ad, megértjük Blokot. Megértjük, hogy miért fog a költő „térde borulva” unatkozni Rafaello előtt, megtagadni Tiziánót, és miért marad számára nélkülözhetetlen Leonardo.

A Majakovszkijról szóló fejezetben (*A festő-költő*) Alfonszov pontosan és finoman kimutatja, hogy mitől fejlődik ki és hogy jön létre Majakovszkij festőisége, verseinek sajátos látásmódja, és hogyan változik ez a költő fejlődése folyamán.

A *Zabolockij és a festészet* c. fejezetben a szerző rávetíti a késői Zabolockij-verseket Filonov képeire és az érett Zabolockijt Brueghel festészetével hozza kapcsolatba. Emellett a kritikus nemcsak egyszerűen arról ír, hogyan működik együtt a költészet és a festészet, hanem a festészet elemzése nála láthatóan alátámasztja a költészet elemzését.

A könyv befejező részében van néhány érdekes megjegyzés a mai költészetnek a festészettel való kapcsolatáról (Szluckij — Rublev, Vozneszenszkij — Goya, Antokolszkij — Bosch). Ezek a megjegyzések csak még jobban megerősítik Alfonszov következtetését, amellyel nem lehet egyetérteni. „Ilyen vagy olyan módon, a mai költők kutatásának alapja — a valódi emberiesség utáni szomjúság, azé az emberiesség, amelyben a bizalom és a jóság nem választható el az emberi szellem követelményétől és a rossz iránti kiengesztelhetetlenségtől. És az, hogy a költők és festők találkozása mintegy szabályszerűen létrejön ezen az úton, alapot ad arra, hogy reméljük, hogy új együttműködések, új alkotói kapcsolatok jönnek létre, amelyek végső soron alkalmasak arra, hogy gazdagítsák a művészetet.”

L. SARGINA

Herald Raab. Die Lyrik Puskins in Deutschland (1820 — 1870). Akademie Verlag Berlin, 1964.

Az NDK-ban az utóbbi években jelentős lendületet vett az orosz — német irodalmi kapcsolatok kutatása. Ennek a munkának egyik figyelemre méltó eredménye H. Raab monográfiája, amely Puskin lírájának németországi fogadtatását elemzi a kezdetektől 1870-ig, sőt egy rövid áttekintés formájában a század utolsó harmadában is.

A szerző nem elégszik meg a kérdés történeti megvizsgálásával, a fordítások és a kritikai visszhang korszakonkénti elemzésével. Könyve második részében több Puskin-vers különböző német fordításainak összehasonlító elemzésével és bírálatával új oldalról közelíti meg a problémát. Ezt a részt érdekes és színvonalas elmefuttatás vezeti be a versfordítás kérdéseiről.

A könyv történeti részének három fejezetéből (1. A fogadtatás Puskin életében, 2. A fogadtatás Puskin halála után 1849-ig, 3. A fogadtatás 1849-től 1870-ig) kitűnik, hogy Puskin jelentőségét a XIX. századi német kritikusok nem látták meg világosan, művészetének lényegét többnyire nem értették meg. Szinte minden róla szóló írásban jelentkezik az a szemlélet, mely szerint Puskin nem volt egyéb, mint egy szláv Byron-epigon, érdekes, de felszínes költő. A másik gyakran fellelhető félreértés: Puskin a cári rendszer feltétlen kiszolgálója, arisztokrata költő, akinek semmi közössége az elnyomott tömegekkel. Puskin ilyen hamis megítélése ellen lényegében hiába hadakoztak tehetségének olyan lelkes rajongói, mint pl. Varnhagen von Ense, a haladó gondolkodású kritikus és író, olyan elfogulatlan értékelői, mint F. Loeve-Weimars, R. Prutz vagy W. Wolfsohn. Nem sokat változtatott a helyzeten az sem, hogy Herzen személyesen, Belinszkij pedig J. P. Jordan, az ismert publicista közvetítésével (aki egyébként saját neve alatt adta ki Belinszkij ismert Puskin-tanulmányának első négy fejezetét) részt vett a költő németországi útjának egyengetésében.

H. Raab számottevő tényanyag fel-sorakoztatásával és sokoldalú okfejtéssel vezet végig az olvasót Puskin németországi vándorútján és mutat rá azokra a tényezőkre, amelyek fogadtatását ilyen méltatlanná és ellentmondásossá alakították: az oroszországi szellemi élet és társadalmi haladás nemesi jellege a németországi fejlődéssel szemben; a két nép viszonyának fokozatos megromlása az 1830. évi lengyel felkelés, az 1848 — 49-es forradalmak és az azt követő történelmi fordulatok eredményeképpen; az oroszországi hivatalos irodalomszemlélet hatása a német irodalomkritikára; a két nép szellemi életének képviselői között kialakult személyi kapcsolatok szerepe — mindez megfelelő helyet kap a németországi Puskin-kép kialakításának tényezői között. Minthogy e tényezők sorában H. Raab nagy jelentőséget tulajdonít a fordítók személyének, közülük a fontosabbak (Karoline von Jaenisch, Friedrich Bodenstedt) Puskin-tolmácsolásait kü-

lönös részletességgel elemzi. Hasonló megfontolások vezetik a második rész szöveg- és fordításelemzéseiben is: sikerül kimutatnia, hogy a fordítók egyéni ízlését és Puskin-felfogását tükröző és az eredetit többé-kevésbé eltorzító megoldások nem egy esetben jelentősen hozzájárultak a németországi Puskin-kép elromantizálásához és meghamisításához.

Ha egyes megállapításai vitathatók is (inkább csak a fordításméleti fejezetben és egyes versek értelmezésében akadnak ilyenek), H. Raab könyvét mind az általa nyújtott ismeretanyag, mind pedig módszere érdemessé teszi arra, hogy az irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó kutatók felfigyeljenek rá.

KARANCZY LÁSZLÓ

N. S. Trubetzkoy. Dostoevskij als Künstler. London — The Hague — Paris, 1964. Mouton & Co. 178.

N. S. Trubeckoj, a híres nyelvész, aki elsősorban mint a fonológia egyik legjelentősebb művelője vált ismertté, ezt az irodalmi tárgyú munkáját nem szánta kiadásra. A bécsi egyetemen a 30-as évek első felében Dosztojevszkij írói útjáról tartott előadásainak jegyzeteit később állították össze és rendezték sajtó alá. Ez bizonyos mértékig meghatározza színvonal-igényét s egyben indokolja egyes felépítési sajátosságait, így a tárgyalt művek eszelekményének részletes, néha a szerkezeti elemzéstől független, ismertetését vagy a jegyzetapparátus elmaradását.

A bevezetésben a szerző részletesen kifejti az író művészi módszerének vizsgálatában alkalmazandó módszertani elveit. Elemző módszerét „tisztán irodalomtudományi”-nak nevezi s ezzel elég pontosan meg is határozza annak lényegét. Trubeckoj tagadja az írói világnézetnek, valamint az irodalmi alkotások társadalmi háttérének és eszmei tartalmának jelentőségét a művészi forma létrejöttében; a mondanivaló semmilyen összefüggésben nem érdekli, s minthogy a társadalomkritikai szempontokat az irodalmi mű vizsgálatában szintén idegen elemnek tekinti, csak azokban a Dosztojevszkij-művekben lát eszmei tartalmat, ahol az filozófiai gondolatok és viták formájában jelentkeznek; de itt is csak annyiban, amennyiben az ideológiai elemek a hősök jellemének alkotórészeit képezik. Az elemzésben ilyen módon csak a jellemek boncolgatásáig jut el, amelyek nála egyben a kutatás és a művek végső értelmével azonosulnak. A szociológiai elemzőmód-

szert nagyjából ugyanolyan érvelés alapján veti el, mint a pszichoanalitikait, bár az előbbi szemmel láthatóan a vulgáris szociológiával azonosítja, amely a 20-as években a Szovjetunióban elterjedt.

A forma önmagában történő vizsgálatainak igénye határozza meg a könyv felépítését is. A sajátos dosztojevszkiji alkotómódszer kialakulásának folyamatát Trubeckoj három korszakra osztja. Az elsőt (1845—1849), amelyet a szerző különösen gondos vizsgálatnak vet alá, a szentimentális hagyomány és a gogoli — Trubeckoj szerint nem realista, hanem naturalista és romantikus — alkotómódszer hatása, illetve a leküzdésükre irányuló törekvés jellemzi. De már ebben az időben kialakulnak a későbbi Dosztojevszkij egyes jellegzetes művészi vonásai; így az írói nézőpont kikapcsolása és az eseményeknek kizárólagosan a hős látószögéből való megvilágítása; a hasonló módszerből eredő szándékos többértelműség és talányosság; a hősök közvetlen közelből történő, nagy pszichológiai mélységre törekvő ábrázolása s egyben a jellemrajz olyan megoldása, amelyben a hangsúly az ellentétes pszichikai elemek harcán, tehát az egyéniség kettősségének bemutatásán van; a hősök eltitkolt és kimondott gondolataival való játék stb. — mindez egyelőre kisebb kompozíciók keretében. A második korszakot (1859—1862) Trubeckoj olyan átmeneti periódusként különíti el, amelyre a nagyobb kompozíciókat közvetlenül előkészítő „schémák” kidolgozása jellemző; egyelőre még schematikus formában jelennek meg azok a típusok, amelyek közül többen — a részben ugyanekkor összegyűjtött pszichológiai „nyersanyag” felhasználásával — a későbbiekben hűvös embereké élednek; kialakulnak bizonyos schémászerű szerkezeti megoldások is. Ekkor dolgozza ki Dosztojevszkij a nagy regényekben is fontos szerepet játszó „tömegjelenetek”, valamint a párbeszödek és különféle szembeállítások keresztül történő jellemábrázolás technikáját; ekkor jelentkezik szépirodalmi műveiben először egymással ellentétes világnézetek polemikussal beállítása, amelynek módszere ugyanebben a korszakban elkezdett publicisztikai műveiben is formálódik; ekkor találkozunk először az ideológiai polémia és a lélekábrázoló technika összekapcsolásával is. A harmadik korszakban mindezek a korábban kikísérletezett művészi eszközök egy sajátos, új formában, az ún. polifon lélektani eszmeregényben csúcsosodnak ki, amelynek sajátosságai a különféle eszméket is megtestesítő jellemek pszichológiai eszközökkel történő olyan szembeállításában van, amely-

ben egyik hős sem tekinthető az írói eszme kizárólagos és egyértelmű hordozójának. E regényforma felülmúlhatatlan tökélyre vitelében látja Trubeckoj Dosztojevszkij világirodalmi jelentőségét.

Mennyiségiileg a hangsúly Trubeckoj könyvében nem annyira a fejlődésvonal bemutatásán van, mint inkább az egyes művek mintaszerűen gondos és sokoldalú formaelemzésén. A végkövetkeztetések és az egyes észrevételek jól érzékeltetik a Trubeckoj által alkalmazott egyoldalúan formalista elemzőmódszer erős oldalait és korlátait egyaránt. Trubeckoj jóérzékű és éles szemű elemzőnek bizonyul, helyesen látja meg Dosztojevszkij életművének sok olyan formai jellemzőjét, amely más — a kérdés megoldása felé tartalmi oldalról közelítő — kutatók figyelmét elkerülte. Nemcsak a hozzá, nyelvészhez legközelebb álló formaelemmel, a hősök nyelvi jellemzésével kapcsolatban tesz értékes és mindmáig újszerű megállapításokat, hanem a művek szerkezetéről és az író jellemépítési módszereiről is. Észrevesz pl. olyasmit, mint, hogy a *Szegény emberek* cselekménye a borús és vigasztaló motívumok váltakozásának és az utóbbiak fokozatos erősödésének közegeiben halad a szomorú befejezés felé. Különösen eredményes annak kimutatásában, hogyan világítanak rá a szerzői magyarázatokat nélkülöző művekben maguk a hősök egymás egyéniségére, hogyan segíti elő egymáshoz való viszonyuk a jellemábrázolást, hogyan járulnak hozzá a párbeszédnek, a különféle szembeállítások vagy ellentétes előjelű hősök hasonló helyzetekben való szerepeltetése a lélekrajz megdöbbentő erejű eredményeihez. Igen jól felépített és meggyőző a *Bűn és bűnhődés* különböző tematikai vonalainak és ezek egyes szereplőkön keresztüli kapcsolódásának elemzése.

Egyet lehet érteni a dosztojevszkij regénytechnika fejlődésének fentebb vázolt felfogásával is, amelynek több elemére már korábban rámutatott az irodalomtudomány. Az egyoldalú formaelemzés korlátai azonban egy ilyen átfogó jellegre törekvő, biográfiai kitekintéssel megírt monográfiában mégis előtűnnek, s hiányérzetet keltenek a társadalmi nézőpont-hoz szokott olvasóban, még akkor is, ha a 20–30-as évek polgári tudásától természetesen nem akarja a mai marxista irodalomfelfogást számonkérni. A polifónia kialakulását — az erre vonatkozó elméletet egyébként a szerző M. Bahtyin szovjet irodalomtörténész először 1929-ben megjelent s nemrég újra kiadott *Problemi tvorcestva Dostoevskogo* c. könyvéből vette át — tisztán formai vizsgá-

dásokkal csupán végigkövetni lehet, de megmagyarázásához elengedhetetlenül szükségesek a Trubeckoj által elvszerűen figyelmen kívül hagyott ideológiai tényezők. Csak az író világnézetének és gondolkodásmódjának ismeretében adhatunk választ arra a kérdésre, miért volt szüksége Dosztojevszkijnek éppen erre a regényformára, amelyben a szerzői állásfoglalást az egyes alakok ideológiájának egyenrangúsága és viszonylagos önállósága helyettesíti. Az a magyarázat ui., hogy Dosztojevszkij eredetileg mindig „monofón” regényeket akart írni, de aztán ezek mindig polifónikusra sikerültek, mert művészi eszközeinek a tendenciózus regény műfaja nem felelt meg, aligha kielégítő. Trubeckoj elismeri a polifón regény ideológiai jellegét, de azzal, hogy az egyes hősök által képviselt világnézeteket csupán jellemrajzuk egyik eszközeinek tekinti, sőt egyes helyeken a polifóniát mint a többhősű regények főalakjainak cselekménybeli egyenjogúságát értelmezi, Bahtyin elméletét megengedhetetlenül leszűkíti és leegyszerűsíti. Szerencse, hogy az olvasóban bizonyos elvi kiegészítések szinte önkéntelenül felmerülnek, s így az egyébként gondolatgazdag monográfia történeti érdekességén túlmenően mégis sok tekintetben hasznos segítséget nyújthat Dosztojevszkij alkotómódszerének tanulmányozásához.

KARANCY LÁSZLÓ

A. G. George: The First Sphere. A study in Kierkegaardian aesthetics. London, 1965. Asia Publ. House. 7.

A kierkegaardi esztétika megítélésének legnagyobb akadályja az, hogy voltaképpen sohasem írt módszeres esztétikát. Különböző műveiben szétszórtan megjelent esztétikai kijelentéseit és elemzéseit kell integrálni ahhoz, hogy áttekinthetők legyenek. De még ez sem oldja meg a problémát, mivel az *Utóiratban*, mely saját neve alatt jelent meg, kijelentette, hogy alnéven írt műveiben tett nyilatkozatai nem tekinthetők saját nézeteinek. Az ítéletalkotás másik akadályja terminológiai: Kierkegaard az „esztétikai” kifejezést hol a művészetre és irodalomra vonatkoztatja, hol pedig a három létszféra egyikére. Kierkegaard szerint az élet, a lét lényege a szenvedés. Ez minden létszférában jelen van, csak megítélése más és más. Csak a harmadik és egyben legmagasabb fokon, a vallási szférában ismeri fel az ember a szenvedést mint életelvet. Az első, az esztétikai fokon a szenvedést véletlennek és értelmetlennek tekinti; az esztétikai

életszemlélet ennek megfelelően csak szerencsét és szerencsétlenséget, sorsot, a közvetlen lelkesedést és a kétségbeesést ismeri. Az esztétikai síkon a szenvedés csak a művészet közegén fejezhető ki. Hogyan? Kierkegaard szerint az ember realitása abban van, hogy a legnagyobb mértékben érdekelt saját egzisztenciája iránt. Ugyanakkor csak ez a belső, szubjektív egzisztenciális realitás az, amely megismerhető; a külső, az objektív realitás nem, vagy csak hamisan. Mivel a belső, szubjektív realitás, az egzisztencia folytonos alakulásban van, semmi végső, objektív következtetés nem vonható le róla, mert minden objektív közlés közömbös a szubjektivitással szemben. Az egzisztenciális közlés szubjektuma viszont éppen az egzisztenciális keletkezés és alakulás folyamata. A szubjektivitás közlési módszere pedig a művészi folyamat. A művészet nyersanyaga abban az igyekezetben található, hogy az ember közölni és reprodukálni akarja az alakulás egzisztenciális folyamatát. Kierkegaard ezen az alapon elveti az önmagáért való művészet elvét és a művészet tárgyának az egzisztenciát teszi meg. Ezekből az alapelvekből vezeti le azután az esztétikai kategóriákat, első sorban a tragikumot és a komikumot. Az egzisztencia ellentéteket fog össze, olyanokat, mint amilyen a szabadság és a szükségszerűség, az idő és az örökkévalóság, az egyetemes és az egyéni. A tragikus szenvedő ellentmondást jelent, amely nem tud kivezető utat mutatni az ellentétekből. A komikus fájdalommentes ellentmondás, amely kivezető utat mutat. A komikus két formája: az irónia és a humor. Az irónia az esztétikai és az etikai szférát köti össze; forrása az a titok, hogy az ember a végtelent hordja önmagában — és hogy a direkt vagy objektív közlést elkerülje, az etikus ironikussá lesz, mert tudja, hogy ami őt abszolúte érdekli, az más abszolúte nem érdekli. A humor forrása viszont a totális vagy vallásos bűnösség tudatából fakad; a totális bűnösség forrása viszont az az egyenlőtlenség, amely az egzisztenciával szemben támasztott követelmények, valamint az egzisztencia ideiglenes jellege között áll fenn. A humor a totális bűntudat elleni elégtétel: a szenvedést az egzisztencia lényegének ismeri fel és megbékíti a fájdalommal. Kierkegaard az esztétikai ítélet alapjának a tartalom és a forma egységét tekinti, mind az interpretálásban, mind az értékelésben. Mind az eszme (tartalom), mind pedig a közeg (forma), amelyen keresztül a tartalom megjelenik, lehet konkrét vagy absztrakt. Az eszme annál konkrétabb, minél inkább áthatja a tör-

téneti tudatosság; a forma pedig annál konkrétabb, minél közelebb áll a nyelvhez. Minden művészetnek megvan a maga sajátos eszméje: a szobrászaté a szépség, a festészeté a glorifikált szépség, a nyelv művészetéé a szellem mint az ember eszenciális eszméje, a zenéé az erotikus-érzékiesség eszméje. A mű akkor klasszikus, ha az eszme adekvát formában jelenik meg. A legabsztraktabb eszme az erotikus-érzéki, amely az esztétikai szféra sajátja, és klasszikus műve Mozart *Don Juanja*, azaz zenei műben jelenik meg. Kierkegaard esztétikájával kapcsolatban meg kell még említeni, hogy ő sehol sem állítja, hogy a realitás, vagyis az egzisztencia esztétikai interpretálása a legmegbízhatóbb, mint ahogy az objektív idealista Hegel teszi. Kierkegaardnál az esztétikai csak az első lépés az etikai és a vallási szféra előtt. Az esztétikai síkon választás nélkül él az ember, elfogadja, amit a sors és a szerencse ad. Az etikai síkon már szándékosan választ és elutasítja a véletlen és a szerencse játékát, és végső választása önmaga. A vallásos szférában pedig az egzisztencia totális szubjektivitássá válik, amennyiben első sorban befelé irányítja az energiákat, a transzcendálás irányába, mert abszolút telos-a az örök üdvösség; a belső cselekvés eredménye így az új ember.

Itt elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol szólni kell George könyvéről. George meggyőző módon elemzi Kierkegaard esztétikájának általános problémáit. Mihelyt azonban túllép ezeken és szélesebb összefüggések keretében próbálja beilleszteni, kiütköznek alapvető fogyatékségei. Egész könyvén végigvonul az a törekvés, hogy a kierkegaardi esztétikát az idealista alapokon nyugvó esztétika fölé emelje. Külön fejezetet szentel „Kierkegaard és az idealista esztétikai hagyomány”, valamint „Kierkegaard és a romantika” viszonyának. Megdicséri Kierkegaardot azért, mert Hegel metafizikus esztétikájával szemben empirikus esztétikai fogást képvisel, mert a művészeti folyamatot nem tekinti sem intuíciónak, sem revelációnak, hanem kommunikációs folyamatnak, és mert az esztétikai kérdések közül kizárja az ontológiai jellegűeket. Ugyancsak jólesően veszi tudomásul, hogy Kierkegaard elveti a romantika démonikus életelveit, a zabolátlan szenvedélyeket, mint amilyen az érzékiség (Don Juan), vagy a végső kétségbeesés (Faust). Amikor azonban ezeket szembeállítja Kierkegaard tételeivel, nevezetesen Hegellel szemben az egzisztencialista vallásos transzcendenciát, a romantikával szemben az ugyancsak vallásos etikai szenvedélyt, akkor

elfelejtkeznek arról, hogy Kierkegaard itt az idealizmusnak egyszerűen egy másik változatát képviseli, a szubjektív idealizmust, szemben az objektív idealizmussal. Ha ezt a tényt felismeri és kifejezi, akkor ez a kierkegaardi esztétika iránti rokonszenv megnyilvánulásainak is nagyobb súlyt adott volna. A fiatal indiai szerző kis könyvének egyéb hiányosságai, például az, hogy csak az angol nyelvű vagy az angolra fordított Kierkegaard-irodalmat ismeri és a sokkal jelentősebb német vagy francia nyelvű irodalomról még csak említést sem tesz — a fenti alapvető hiányosság mellett tulajdonképpen szót sem érdemelnek. Könyve ezért megmarad az igényes ismeretterjesztés színvonalán és semmi újat nem ad az eddigi Kierkegaard-irodalomhoz képest.

DARABOS PÁL

René Wellek: Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England and the United States during the nineteenth century. Princeton 1965. Princeton University Press. 21.

René Wellek amerikai irodalomprofesszornak Austin Warrennel együtt alkotott irodalomelméleti összefoglalása, *Concept of Criticism* című tanulmánykötete és öt kötetre tervezett, monumentális kritikátörténeti szintézise után, ezúttal negyedik könyve érkezett el a hazai olvasókhöz. Új műve, a *Confrontations*, mely már címében is a *komparatiztika*, az összehasonlító irodalomtudományi vizsgálódás célkitűzéseit hordozza, a Németország, Anglia és Egyesült Államok közötti, XIX. századi irodalmi kapcsolatokat elemző tanulmányait foglalja együvé.

A kötetbe öt régebben publikált tanulmányát vette fel a szerző, s ezekhez társította új, 1963-ban írott dolgozatát a *Német és angol romantika szembeállításáról*, mely összegező szerepén túl számunkra azért is értékes, mert Wellek legkiérleltebb nézeteit tartalmazza. Nemkülönbön azért, mert benne a kétféle nemzeti romantika *eltérő sajátosságait*, különböző szellemi matériáját ritka anyagismerettel a tárgyi kapcsolatok gazdag és gondos felsorakoztatásával világítja meg. A német romantika korszakhatárait a tanulmányíró az eddigiekhez képest jócskán kitágítja: így a német Sturm und Drangot az angol preromantikával párhuzamos-megegyező jelenségsorozatnak fogja fel, sőt még Goethét és Schillert is — klasszicista vonásaik ellenére — romantikus alkotónak tekinti. Hasonlóképp romantikusok-

nak minősít olyan nagy gondolkodókat is — utóbbiakat megítélésünk szerint több joggal — mint Fichte, Schelling, Schleiermacher és Hegel, s hozzáteszi, hogy a romantikus életérzés áthatotta a német természettudományt, politikai elméletet és a képzőművészetet is. Wellek gondolatrendszerében még Beethoven is romantikus művésznek minősül.

Mintaserű filológiai akribiával térképez fel az összehasonlító minden olyan személyes kapcsolatot, közvetlen vagy áttételes ismeretségi mozzanatot, amely a két romantikus írókör tagjai közt megvalósult. Precízsege odáig terjed, hogy még azt is feljegyzí: 1837-ben Wordsworth véletlenül találkozott Brentanóval egy müncheni utcán. A személyes kapcsolatok a két romantika alkotócsoportja közt jelentéktelenek — mutatja ki René Wellek, — viszont annál gyümölcsözőbb az összehasonlító eljárás az egyes műfajok összevetése során. Bár ő a csupán személyes létviszonyokra, egyéni adottságokra, alkotókra és individuális helyzetekre korlátozza az irodalmi összehasonlítás irányát, s a komparatiztika eljárás módja nála íróegyeníségek, műfajok és műformák összevetésében merül ki, elemzései egész sor finom megfigyeléssel gazdagítják az olvasót.

Ennek során például a szerző hangsúlyozza, hogy Németországban a romantikus líra középponti helyet foglal el, s az angol lírától — az ódák, lírai balladák és a meditatív *blank verse* költészetétől — mélységesen különbözik. A németek lírai „normája” a műnépdal — szaggatott, összefüggéstelen előadásban, logikai kapcsolatok nélkül, a stanza sajátosan zenei ritmusával. Szintúgy éles a különbség a prózában is. Míg Angliában Scott a történelmi regényt viszi diadalra, Németországban az irónia és a fantázia sajátos prózai elegye, a kalandregény és a satíra különös elegye valósult meg — elsősorban Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Heine és Keller műveiben. S hasonlóképpen eltér a német romantikus dráma is az angoltól; Angliában a könyvdrama az uralkodó, német földön viszont a végzetdráma, a maga jellegzetesen háthoronzogató, fenyegető-szorongásos életérzésével.

A német romantikát — állapítja meg figyelemreméltóan Wellek — az angollal és a franciáival szemben az jellemezte, hogy nem rousseau-i genezisű: hiányzik belőle a jóságban, az isteni gondviselésben való hit, a haladás hite, amely az angol romantikát annyira áthatja. Tieck, Brentano, Arnim és Hoffmann műveit a csüggedés, a székszis jellemzi, a félelem, hogy az embernek segítség nélkül kell megküzdenie

a végzettel. Az ő világuk tele van görcsösen rángó bábuokkal — amelyeknek semmi közük nincs az angol világképhez. Az angol írók ebben az időben a művészetet nem tekintik játéknak, az életet semmiségnek, a művészt kívülről állónak. Az elidegenedés tehát sokkal nagyobb Németországban, mint Angliában — szűri le pontosan Wellek összehasonlításai eredményét. Mint ahogy abban is tökéletesen igaza van, hogy a muzsika a német romantikus művészt a lélek sötét szakadékaiba és misztériumába vezeti; hogy a német romantika az emberi létezés realitását vonja kétségbe: hogy benne mindennél inkább az irracionális lét érzése az alapvető.

Kitűnő megállapítások sora, imponáló fölénnyel reprodukált anyagismerettel, áttetszően tiszta és nemesen veretes tolmácsolásban — ám egy idő után feltűnik, hogy az író módszere többnyire nem megy túl a leírás, a személyes jellemzésen, hogy a mélyebb, áttételesebb, pontosabban a kollektívebb, a társadalmi összefüggések megragadására nemigen törekszik. Az írókat következetesen mint *individuais alkotókat* szemléli — legfeljebb mint egykori szellemi-irodalmi folyamatok részeseit —, s nem egyszersmind mint társadalmi lényeket is, nem mint szociális, közösségi hatóerők faktorát, eredőjét és eredményét. Elemzéseiben mindvégig perifériára szorúlnak a társadalomhoz fűződő szálak, csak másodlagos szerepet kap az írói világkép, életérzés és magatartás hármastudatrendszerének az a része, amely nemcsak egy író és egy irodalom belső, organikus fejlődésszintjének tükrö, hanem egy nemzeti irodalmat meghatározó *történelmi helyzetkomplexumnak* is. Wellek analízise Byront és Shelley-t például, az angol romantika legprogresszívebb nagyjait csak mint liberálisokat és empirikusokat tartja nyilván, magatartásuknak a liberalizmust meghaladó mozzanatait nem veszi figyelembe, mint ahogy sajnálatosan nem szerepelnek összehasonlító összegzéseiben a liberális fejlődésnek az angol romantika magatartásformáit ösztönző-kialakító olyan ideológusai, filozófusai sem, mint Adam Smith, Bentham, Brougham, Canning és a többiek.

*

A komparatiztikának ez a szűkebben és zártabban megvalósított módszere ott és akkor jár maradéktalan eredménnyel, amikor az összehasonlítás munkáját egy-egy jelentős íróegyeniség eszmerendszerén, életművének kifejeződött kerekein belül végzi el a szerző. Így válnak például a kötet legjobb darabjaivá a

Carlyle-tanulmányok, továbbá a *De Quincey* ügyében indított heves és szellemes polémia. *Carlyle és a német romantika* címmel még ifjúkorában írt értekezésében Wellek például azt vizsgálja a módszerrel, hogy Carlyle, az egyik legreakciósabb angol filozófus hogyan szerzett impulzusokat a passzív német romantika egyes képviselőitől, hogy idealizmusához, spiritualizmusához és fideista metafizikájához a német romantika írói közül kik és mily módon, milyen eszmeelemekkel járultak hozzá. A szembesítés — melynek során a tanulmányíró még az egyes német filozófusoktól átvett frazeológiai-terminológiai mozzanatokat is gondosan feltűnteti — azért érdekes, mert nyilvánvalóvá teszi a közös szemléleti megegyezéseket a passzív romantika különböző reprezentásai között.

Carlyle, a XVIII. századi racionalizmus, a felvilágosodás esküdt ellensége glorifikálta a középkor rendjét — fejt ki Wellek — a történelemben egy isteni tervet látott, mely számára az isten akaratának önmegvalósítását jelentette. Ezért ragadta meg képzeletét a német *Zacharias Werner* munkássága, az önfeladtság filozófiája, mely hasonlított ahhoz, amit Carlyle „önmegsemmisítés”-nek nevez — vagyis az isteneszmében való elmerüléshez. S ezt a vallásosságot méltányolta *Novalis*ban is: spiritualistát látott az olyannyira introvertált, a lélek zavartalan csendjébe zárkózó német poétában, akinek számára a valóság hasonlóképpen elvesztette jelentőségét. S ezért az ellentmondásmentes istenhitért szerette annyira az angol filozófus *Jean Paul*: a kereszténység hajdani etikai princípiumait, a fideista-transzcendens világnézetet érezte megvalósulni a *Hesperus* és a *Vorschule der Ästhetik* írójában.

Újabb, 1944-ben írott, *Carlyle és a filozófia története* című tanulmányában a szerző — a német idealista dialektika szellemében — ismét meggyőződően mutat rá Carlyle történetfelfogásának alapvető történeti-telenségére, arra, hogy az emberi fejlődést, mint az isten és az ördög harcának morális tükröződését fogta fel. Megállapításaihoz, miszerint Carlyle etikai prekonceptiókkal közeledett a történelemhez, félre akarta söpörni az idő „illúzióját”, tagadta a történelmi katasztrófák és megrázkódtatások társadalmi eredetét, s a francia forradalmat is mint démoni elemek kitörését érzékeltette — mindössze egyetlen ponton van érdemi hozzátenni valónk. Ez pedig Carlyle-nak a *saint-simonizmussal való kapcsolata*. Wellek elutasítja, azt, hogy Carlyle koncepciójának bármi köze is lett volna a saint-simonistákhoz, arra hivatkozva, hogy fejlődéstana alapvetően eltér a francia utópistákétól. Ebben igaza is van, de emel-

lett nem veszi tekintetbe, hogy a skót történetfilozófus eszmerendszere ugyanakkor számos ponton megegyezik a saint-simonista iskola felfogásával: így morális romantikájában, megújulásvágyában, a jelenlegi társadalom kritikájának abszolút érvényében. Az már más kérdés, hogy Carlyle a megújulást az angol polgári fejlődésben teljesen családottan nem a társadalmi szférában, hanem az *egyén intern lelkiségében*, az istenhez fordulás transzcendens bensőségében keresi, csak itt lát fejlődést, itt látja egyedül megcsillanni a tökéletesedés lehetőségét. Wellek fenomenológiai eljárás módja következtében nem veszi számításba azt, hogy Carlyle „sajátos módon” mégiscsak tanul a saint-simonistáktól: mégpedig úgy, hogy egyes elveiket visszájukra fordítja, tagadlagos értelemben veszi át a párizsi iskola emberi perfekcióba vetett mélységes hitét.

Homogén egységével, bizonyító apparátusa gondolati megszerkesztettségével tűnik élénk az a nagyszabású komparatista polémia, melyet Wellek *De Quincey helyzete az eszmetörténetben* címmel 1944-ben folytatott a *Confessions of an English Opium-Eater* íróját túlértékelő nézetekkel szemben. Nem sokra becsül mint gondolkodót, kompilálót, alkalmazót, más gondolatait „kitaposó” szellemnek minősíti De Quincey-t, nem tartja filozófusnak, csupán nagy filozófusok eszméi népszerűsítőjének. Örvezendést kelthet bennünk az a szenvedély és belső tűz, amellyel Wellek kimutatja e velejéig konzervatív, a tory politikáért rajongó, egy teokratikus társadalom megvalósításáért küzdő angol író eszmei jelentéktelenségét. Pontrólpontra haladva cáfolhatatlanul élénk tárja nézeteinek Jean Paultól, a Schlegel-fivérektől, vagy Otfried Müllertől való kölcsönözöttségét, a görög, a német és a francia irodalomról alkotott nézeteinek reménytelen abszurditását, excentrikus furcsaságait. Egyedül mint prózaírónak hagyja meg De Quincey „státusát” — mint díszes-ékes stilsztáét, mint álmok és ábrándok dús fantáziájú szövögetőjét, s mint önéletrajzi feljegyzések alkotóját. Talán ebben a polemikus írásban jelenik meg előttünk legplasztikusabban, hogy a *Confrontations* szerzője mennyire mélyen dialektikus szellem, hogy az összefüggésekre, különbségekre, minőségi eltérésekre és a fejlődésesszme árnyalataira milyen gyorsan és érzékenyen reagál. De éppen ezért ismét csak sajnálhatjuk, hogy a politika, az anyagi létfeltételek, a művészet materiális valóságalapja iránt mindvégig oly szkeptikus, hogy fenomenológiai módszere következtében szemhatára programatikus, elvszerűen nem terjed túl az irodalom

„ideálvilágként” való felfogásánál. Itt érezzük leginkább ellentmondásosnak a módszer és az irodalmi eszmélkedés idealista kettősségét — azt, hogy Wellek elismeri irodalom és társadalom Arisztotelész óta hirdetett kapcsolatát, ugyanakkor azonban mindez csupán egy teoretikus, intellektuális-ideológikus szinten valósul meg nála, s nem a társadalmi „megrendelés” és a művészi teljesítmény eleven korrelációjában.

*

Nem más a helyzet abban a két kötet-záró tanulmányban sem, amelyekben René Wellek a német idealista filozófiát az *amerikai eszmetörténet* XIX. századi egyes jelenségeivel méri össze. A *kisebb transzcendentalisták és a német filozófia* s az ezt folytató *Emerson és a német filozófia* című, 1942–43-ban keletkezett tanulmányokban ismét a kultúrkapcsolatok és kölcsönhatások, szellemi összefüggések és gondolatpárhuzamok rendkívül gondos és meggyőző számbavétele tűnik az olvasó elé. Wellek empirikus módszerekkel közelíti meg itt is a problémát: sorra veszi az amerikai transzcendentalista mozgalom egyes, nálunk kevésbé ismert alakjait, majd Emersont, a híres amerikai esszéíró s az adatok fényében elemzi a német gondolkodókkal való kapcsolatukat. Ez különösen Emersonnál hasznos — hiszen a valóság épségben tartó-megújító erőiben olyan nyira bízó filozófus-író valóban jól ismerte a német filozófia szellemi fegyvertárát.

Ennek során Wellek megbízhatóan mutatja ki, hogy Emersonnál a morál autonómiájának, továbbá a tér és idő szubjektív jellegének gondolata Kantra vezethető vissza, hogy a szubjektum és az objektum azonosságának elvét és a „világ-szellem” eszméjét Schellingtől veszi át, hogy éppúgy elveti a XVIII. századi empirizmus és materialista felvilágosodás eredményeit, mint a német idealisták. Ami azonban számunkra igazán érdekes lenne: tudniillik, hogy mi vezette-ösztönözte Emersont és a többi transzcendentalistát, annak az Amerikának fiait, amelynek demokratikus rendjéért még a mi Bölöni Farkas Sándorunk úgy lelkesedett, arra, hogy a német idealizmustól, az agnoszticizmustól, fideista misztikától, az értelem és megismerés érvényében kételkedő szkeptizmustól tanuljanak —, az hiányzik a tanulmányokból. Holott a *társadalmi motiváltság* nyilvánvaló: a mindig derűs, testetlen-mennyei ideáljaiban mindig naitul-tisztán hívó Emerson személyes alkata, hangoltsága messze távol esett a német

idealizmus borongós-ködös túlvilág-képzetétől. A meghatározó okokat az amerikai polgári fejlődés jellegzetességeiben kellene keresnie annak — Tocqueville például sokat szól ezekről! —, aki e komparatív vizsgálódás végső eredményei után is érdeklődik.

Összképünk tehát ugyanaz: az egyes eszmék vándorútja csak egy *szellemi erő-tér* mozgásaként jelenik meg szerzőnk interpretációjában, légies, árnyszerű ideák vándorlásaképpen, amelyek magyarázatára emiatt legfeljebb a gondolathordozó szubjektumok fejlődéstörténete hívható segítségül. Az egyénen túli tágabb kategóriák — osztály, nép, nemzet, társadalom — az emberi eszmék mozgásfolyamataiból jobbra kirekesztetnek, s az eszmetörténet mint nagy egyéniségek szellemi önmozgása, alkotó emberek gondolati „önnemzése” jelenik meg előttünk — elszakítva a gazdasági alap termelő-teremtő fejlődésritmusától. Mindebből következőleg Welke professzor hatalmas ismeretanyaggal és imponáló filológiai attribúcióval végzett elemzése gyakorta nem haladnak túl a megállapítás, az adalékösszegezés szintjén. Figyelme és hozzáértése észreveszi a legapróbb összefüggéscsírakat is, termékenyen jellemzi azok természetét, minőségét, ám messzemenően nem fordít gondot azok időszerű közösségi tendenciájára és funkciójára, a történelmi pillanat meghatározó vonásaira, az „itt és most” determinánsaira. A történetfilozófiai mozgásnak oly izgalmas erudícióval előadott képe így, végső soron sajnálatosan lekeskenyül és elvértelenedik — a népek feje felett egymásnak kezét nyújtó, nagy alkotóegyeniségek elvont szellemi diskurzusává válik az, ami voltaképp az élet, a külvilág, az érzékelés, helyhez és időhöz kötött valóság tükröződése és ösztönző ereje az emberi tudatban.

FENYŐ ISTVÁN

Sprache im technischen Zeitalter. Hrg.: Walter Höllerer. Kohlhammer Verlag, 16/1965. Juli-September Sonderheft: Texttheorie und Konkrete Dichtung.

A szövegelméletet és a modern költészetnek ezt az új irányát összekapcsolhatóvá teszi, eleve összefüzi az a tény, hogy a konkrét költészetet filológia, *meta-költészet*: a költészet anyagát elemző, a költészet anyagával kísérletező versírás. „A konkrét költészet magában foglalja a napjainkban folyó költői-nyelvészeti kísérletek egész sorát, melyek közös jegye... a költészet anyagának és struktúrájának

tudatos megfigyelése”, írja a „Konkrete Dichtung” című sorozat kiadója, Eugen Gomringer német költő (33 *Konstellationen* St. Gallen 1960). „A mai költészet (értsd: a mai konkrét költészet) a nyelvet a szóra koncentrálja, a szó betűszerinti létére”.

Így fogalmazza meg a tételt az irányzat egy másik költő-képviselője, Franz Mon (*Perspektiven: movens*. Wiesbaden 1960. 87). Max Bense mérnök, költő, természet-filozófus azzal a gondolattal zárja le a kötetben szereplő tanulmányát, hogy a konkrét költészet alig érthető meg intuíció alapján. A konkrét költészet „alkotó alapelve módszertani: jelmatematika esztétikájának leleplezése” (1244). S ide tartozik alighanem az is, amit ugyancsak Max Bense írt a modern művészetéről általában: „A modern művészet nem érthető meg érzéseink, hangulataink alapján, hanem kizárólag a szellem, az intellektus, az elmélet alapján” (*Aesthetik und Zivilisation: Aesthetica* III. Baden-Baden 1958 19).

Aki mindezek után valamiféle — technikai, filozófiai terminusokkal hemzsegő — intellektuális lírának képzei a konkrét költészetet, azt talán meglepi Claus Bremer egyik konkrét verse (*movens*. Wiesbaden 1960 112):

erde
eder
eerd
efed
edfe
fede
deef
eefd
eeuf
feeu
uefe
efeu
ueef
fuee
ufel
fleu
luef
lfue
ulfe
fule
uflt
flut
luft

Nagyszabású alkémiai kísérlet: az egyik alapelem, a föld (*erde*) szemünk láttára csap át mennyiségi változások során a másik elembe: huszonhárom kombinátorikus művelet eredményeképpen a sorozat végállomása a *luft* szó, a levegő. Közben, talán véletlenül, titkos összefüggések kényszerítő hatására, áthaladtunk a harmadik elemen, a földet a levegővel

összekötő vizen is (*flut*). Ez a tény egyébként elkerülte a költeményt behatóan elemző, de az alkémiában alighanem járatan Peter Schneider figyelmét. *Konkrete Dichtung* című írásában (a kötet első tanulmánya, 1197–1213) Bremer versével érzékelteti, hogy a konkrét költészetben nem sikkad el a jelentés, az értelem, és egyúttal azt is, hogy nem könnyű megvonni a *jelentés* szó határát. A konkrét költészetben, ahogyan Max Bense írja (1241. és *Aesthetik und Zivilisation*, 50), a hangsúly a jelentésről áttevődik a szerkezetre (a szemantikáról a szintakszisra). Schneider szerint a konkrét költészet mindkettőt feloldja, a szavak szerkezetét is, a jelentését is. Ezt egyebek között Gomringer *Ode in hundert Zeichen an Züri* c., száz jeltől álló költeményével illusztrálja, melyben az egyes jelek felbontják az értelmes elemeket, s így már a cím is titkosítva van:

odei
nhun
dert
zeic
hena
é. i. t.

A konkrét költészetet a dadaista kísérletektől – szubjektív, pragmatikus szempontból – a konkrét kísérletek komolysága különbözteti meg. (Némi rosszindulattal: a humorérzék elhallgattatása vagy hiánya.) A konkrét költészet elvi alapon értelmetlen. Tudjuk, hogy a köznapi nyelvben a szokás, a szellemi restség köti gyakran a szavakat (*olthatatlan vágy, felejtethetlen halottunk, komoly erőfeszítés, izzó lelkesedés*), gyakran a teljes mondat voltaképpen egyetlen elemből áll, bátran egybe is írhatjuk: *Hogynyagtokezerévenemláltunkmár, mégszorosabbrafűzzükanepeinkközöttibarátságzálaui*. A köznyelvben, publicisztikában ezek nem kivételes esetek, a terjengősség (redundancia) magas foka alapszabály. A konkrét költészet a nyelvi elemek szabadságáért harcol. A konkrét szó az absztrakt ellentéte, hangsúlyozza Max Bense (1240), akárcsak a hegeli filozófiában. Hegel a nyelvi kifejezés alapvető ellentmondását éppen abban látja, hogy a beszédben mindig konkrét, egyéni tartalmak kifejezésére törekszünk, a nyelv azonban csak általános kategóriákkal (az általánosító, absztraháló fogalmi gondolkodás termékeivel, szavakkal, nyelvtani szabályokkal) rendelkezik (Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1833, XIV, 2, 143). Az új irány a fogalmi gondolkodáson alapuló „absztrakt” közlésmódot olykor úgy kerüli meg, hogy köz-

vetlenül, az írásképvizuális elrendezésével juttat egy képzetet kifejezésre és így sugalmaz esetleg további gondolatokat. A konkrét költészetnek ezzel az aspektusával foglalkozik Helmuth Hartwig, és Gromringer *Fekete titok* c. költeményét idézi:

das schwarze Geheimnis
ist hier
hier ist
das schwarze Geheimnis

Ezzel közvetlenül érzékelteti a költő a lezártaságot, szemmel letapinthatóvá válik a titok, a figura a gondolatok egész sorát indítja el az olvasóban: börtönre gondolhatunk, arra, hogy a dolgok folytonosan ismétlődő láncolata is börtön voltaképpen, sorsukba vagyunk zárva, é. i. t. A kalligrafikus költészet, jól tudjuk, ókori eredetű, de szívesen éltek vele a francia manieristák, a rhetoriqueurök, legutóbb Morgenstern, Apollinaire és sokan mások. Eddig játék volt, vagy a kifejezés alkalmi eszköze; így Babits egyik költeményében a tipográfiája eleveníti meg azt a hidat, melyen a vakok botorkálnak. A konkrét költészetben a költői kifejezés egyik alapformája. A fogalmi elem feloldására példát adott a modern festészet is, a modern zene is. Ez a zene és a festészet esetében, írja Hartwig, a színt, a vonalat és a hangot, a festészet és zene nyelvének elemeit szabadította fel. A konkrét költészet esetében az új törekvés a szónak, a költészet alapelemének feloldásához vezet.

A másik eljárás: a szavaknak jelentéstől mentes elemekkel való helyettesítése, melyeket Franz Mon artikulációknak nevez. A fonetikában logatomoknak hívjuk az ilyen „nyelvalatti” elemeket és gyakran alkalmazzák őket audiológiai vagy teremakusztikai vizsgálatoknál. A költészetben, ugyancsak kísérleti céllal, Karinthy Frigyes alkalmazott artikulációkat, melyekből különböző hangulattal bíró vessorokat állított elő. A halandzsza évtizedekkel megelőzte a konkrét költészetet. A kísérlet célja annak idején más volt, Karinthy arra volt kíváncsi, vajon a kísérleti személy „beveszi-e” a verset, úgy tesz-e mint aki végül is megértette.

A konkrét költészetnek más a célja. Helmuth Hartwig szerint: „Amint a fogalomalkotás hagyományos alapelveit, a szavakat és mondatokat konkrétan tagadjuk, lehetőség nyílik arra, hogy az én határait kitágítsuk; a költészet közegének differenciálásával oldjuk fel megcsontosodott ideológiáját” (1236). Peter Schneider kevésbé optimisztikus: „A konkrét költészet kísérletet tesz arra, hogy a nyelv

szintaktikai dimenzióját a költészet számára hasznosítsa. De túlságosan messzire halad ezen az úton, mikor feloldja a szavakat” (1212).

A konkrét költemény bevonja az olvasót az alkotó munkába (kisebb vagy nagyobb mértékben mindig megtette ezt a költő). Egy esztétikai alakzat az, amivé az olvasó formálja, írja *A költői szintaxis*hoz – című cikkében (*movens* 114). Peter Schneider ezúttal sincs meggyőződve arról, hogy ez a törekvés a várt eredménnyel jár majd. „A betűvers, az artikulációs költemény magára hagyja az olvasót. És ezt is akarja. De talán az olvasó mást akar” (1213).

Még tágabb teret biztosít a konkrét költemény – a foglalkozásánál fogva már eleve aktív – esztétának, szövegmagyarázóknak. Benno Schubert vállalkozott erre az újszerű feladatra. Wolfram Menzel *Rotte tanzende* c. tizenhárom szóból álló költeményét elemzi (1245–1251). Szövegmagyarázatának *Megjegyzések egy nem egészen kész költeményhez* címet adja. A költeményt azért érzi lezáratlannak, mert tévedésből értelmes mondattal zárul, és ezzel megbontja „a szavaknak oly nagy erőfeszítéssel elért összetartását” (1250). A költemény ugyanis azáltal, hogy semmire sem irányul, „maga válik külvilággá” (1243). A kritikus elégtétellel idézheti a költemény új változatát, melyben a költő már megbontja, fellazítja a szabályossága következtében disszonáns utolsó szakszt.

Először változat:	Újabb változat:
fürchte Ratte →	fürchte die –
die Fahne	die) Fahne (und

Elisabeth Walter Pierce jeleméletét ismerteti, megbízhatóan, világosan (1214–1228). És ez nem könnyű feladat. Az általános jelemélet a modern nyelvtudomány úttörőjének, Ferdinand de Saussure-nak előadásában mint lehetséges diszciplína szerepel. Az utóbbi évek folyamán öltött csak voltaképpen testet. Az általános jelemélet vagy szemiotika a természetes nyelveken kívül egyfelől a mesterséges nyelvekkel foglalkozik, amilyen például a gépi programozás egyik nyelve, az Algol, vagy a matematikai logika nyelve. Másrészt a fogalmi gondolkodás a hangos nyelv szintjét el nem érő közlésformákkal, mint a gesztus-nyelv, a mimika vagy az állatok „beszéde”. Mindezen túl a szemiotika feladatának tekinti a mitológia, az álom, a művészet „nyelvének” tanulmányozását is. Elisabeth Walter három szöveg statisztikai elemzésén mutatja be a Pierce–Morris félé jeleméleti kategóriák használhatóságát.

Az első szöveg a Frankfurter Allgemeine Zeitung egyik lapjáról vétel, a második Arno Schmidt elbeszéléséből, a harmadik Gertrude Stein prózája. Minthogy a szövegpróbák 100–100 szóból állnak, jel-statisztika céljára eleve tökéletesen alkalmatlanok (a százaszorosra is kevés lett volna). Elisabeth Walter kísérlete márcsak ezért is aligha győzheti meg az olvasót a Pierce-féle (úgy hiszem feleslegesen, sokszor félrevezetően) bonyolult szemiotikai nomenklatúra célszerűségéről.

Manfred Bierwisch a generatív grammatika modelljéből kiindulva foglalkozik a költői közlés alapvető nyelvi sajátosságaival (*Költészet és nyelvtudomány* 1258–1273). Kiindulását azzal indokolja, hogy sem a költői művet minimális számú általános feltevés alapján unikumként vizsgáló hermeneutikus módszer, sem a mű specifikumát szem elől tévesztő statisztikai módszer nem alkalmas a költői nyelv lényegének megragadására (1259). A poétika tárgyát, írja Bierwisch, a költői szövegek sajátos hatását kiváltó szabályszerűségei képezik, végső soron az ilyen struktúrákat létrehozó emberi képességet tanulmányozzuk (1260).

A generatív transzformációs nyelvtan, melynek elméleti alapjait Noam Chomsky vetette meg, a nyelvközösség egy ideális tagjának nyelvi képességeivel rendelkezik. Véges számú nyelvi elemből végtelen sok korrekt (grammatikális), a közösség nyelvérzékének megfelelő) mondatot képes elemezni vagy alkotni. Ez a grammatika a létrehozott szintaktikai struktúrák üres kereteibe szemantikai szabályok alapján konkrét szavakat helyettesít be, majd létrehozza a szavakat megtestesítő hangsorokat. Ugyanolyan „kompetens” módon elemzi és hozza létre a konkrét mondatokat, mint az ideális beszélő. Noam Chomsky „linguistic competence” terminusára céloz Bierwisch, amikor a versolvasó és költő, illetőleg a költő és olvasó teljesítményével számotvető poetikájával kapcsolatban „költői kompetenciá”-ról ír. A poetikai struktúrák parazitérek, eleve feltételezik a nyelvi primér nyelvi struktúrákat, a grammatikális mondatokat létrehozó nyelvtant (1264). A poétikai rendszer – amelyet a szerző *P*-vel jelöl – voltaképpen szelektív mechanizmus. A lehetséges grammatikális mondatok közül kiválasztja azokat, melyek egyúttal a poétikai struktúráknak is megfelelnek. „A *P*-t alkotó szabályok nyelvi struktúrákon működnek, maguk azonban nem nyelvi szabályok” (1266). A poetika alapvető feladata a versek maximális megértéséhez szükséges szabályrendszer felépítése. Tisztázandó például, hogy melyek azok a nem-grammatikális

mondatok, melyek esztétikai hatást képesek kiváltani. Ismernünk kell azokat a szabályokat, melyek szabálytalan szórendű költői mondatokat hozhatnak létre (1268 és k.). Nyilvánvaló, hogy a költői módosítások, licenciák ugyancsak szabályba foglalhatók, akárcsak maga a nyelvtan (1270).

Kár, hogy Bierwisch nem foglal állást a kétezer éves múlttal rendelkező poétika által javasolt *P*-szabályokkal kapcsolatban. Igen kisszámú példamondata alapján nem rajzolódna ki az új, grammatikálisan megalapozott, korszerű poétika körvonalai. Elvi fejtegetései azonban így is érdekesek, világosak.

Franz Mon az írás nyelvével foglalkozik (*Schrift als Sprache*, 1251–1258). Az írástörténetből emel ki néhány mozzanatot rövid esszéjében. Az esszé, a kísérlet, úgy hiszem, akkor indokolt, ha költői eszközökkel, metaforákkal kell előkészíteni a tudományos kutatás számára a terepet. Az írástörténet és íráselmélet esetében nem ez a helyzet. Hatalmas összefoglaló művek jelentek meg az utóbbi évtizedek folyamán, melyekre nem utal, s melyeket alig hasznosít a szerző. Feltűnően elhanyagolja például a fonéma felfedezésének, a hangírás kialakításának hatalmas jelentőségét.

Igen tanulságos Erich Heyde cikke, a Kritika-rovatban, melyben a *kibernetika* szó görög előzményeivel foglalkozik (1274–1285).

A Sprache im technischen Zeitalter külön száma sokrétű, érdekes, hasznos. Irodalomtörténészek, esztéták, pszichológusok, nyelvészek számára egyaránt fontos anyagot tartalmaz, akárcsak maga a folyóirat.

FÓNAGY IVÁN

Serge Doubrovsky: Pourquoi la nouvelle critique. Paris, 1966. Mercure de France.

A francia sajtóban évek óta heves vita folyik a modern kritikáról. Folyóiratokban, napilapok hasábjain csapnak össze az „egyetemi kritika” és az „új kritika” képviselői, monográfiák, esszék sora jelzi a műbírálat megújításának próbálkozásait. A régi és új polémia különösen a klasszikusok elemzése és értékelése körül élesedett ki. 1963-ban jelent meg Roland Barthes strukturalista, nyelvében és módszereiben meghökkentő Racine-tanumánya, melyet a neves Racine-kutató, Raymond Picard egyetemi tanár, a hagyományos kritika egyik legtekintélyesebb művelője bíralt *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* című művében, Barthes-on kereszt-

tül támadva minden új műkritikai irányzatot. E két könyvben inkarnálódik a két tábor csaknem minden alapvető ellentéte, ezért a vita újult erővel lángolt fel, már-már a személyeskedő sértegetések síkjára tolódva. Barthes védelmére vállalkozott Serge Doubrovsky ezzel a tanulmánnyal, amely egyben lehetőséget nyújtott számára az új kritika egyes elvi, filozófiai problémáinak tisztázására és saját kritikai rendszerének felvázolására.

Mi az irodalmi? — tette fel a kérdést Sartre, amelyet most Doubrovsky így módosít: Mi a kritikai? Mi a kritikus feladata, hol a helye a modern irodalomban, milyen a kritika és az objektivitás viszonya? Doubrovsky tagadja a kritikus objektivitásának lehetőségét és leszögezi, hogy a kritikus éppen annyira elkötelezett, mint az író.

A hagyományos kritika legfeltettebb pontja a nyelv. Azzal vádolja a modern kritikát, hogy felborította a nyelvi rendet, értelmetlen kritikai zsargont teremtet. Ebben a kérdésben Doubrovsky feltétel nélkül Barthes mellé áll, kifejti, hogy a tradicionális kritika egyik legnagyobb tévedése a művek egyértelműségébe, világosságába vetett hite. Az irodalmi nyelv csak külsőleg, felszínén egyértelmű, valójában az író szándéka és a mű között soha nincs, nem is lehet teljes összhang.

A művészet gazdagsága éppen végtelen poliszémiájában rejlik. Az irodalom nem pusztán szemantikai jelek rendszere, a kifejezések mögött meg kell találnunk a mélyebb pszichológiai értelmek sokaságát. Ezért állítja Doubrovsky, hogy az „irodalom legalább annyira hallgatásból, mint szavakból áll; amit mond, attól kap értelmet — amit nem mond ki”. A műalkotás mindig sokkal komplexebb, mint ahogy azt a történelmi, biográfiai kritikások gondolják, ők a művet csupán a történelmi körülményekkel és a szimpla életrajzi adatokkal hozzák közvetlen összefüggésbe.

A modern kritikus legfőbb feladata e komplexitás totális feltárása, és ehhez nem elegendő az a merev és poros, XVII. századi nyelv, amelyet az egyetemi kritika olyannyira óv és ápol. Modern szemlélethez modern nyelv kell! Nem banális nyelvre kell tehát lefordítani az irodalmi mű mondanivalóját, hanem az egymásra kölcsönösen ható jelentések végtelen gazdagságát feltárva és megértve az okokat, összefüggéseket kell keresnünk, összehasonlítani az író koncepcióját a miénkkel; az összevetést pedig csak saját szempontunkból, saját nyelvünkön tudjuk megtenni. A mű komplexitása a kritikai nyelv bizonyultabbá válását is implicálja.

Doubrovsky behizonyítja, hogy a ha-

gyományos kritika pozitívista, biográfiai és történelmi szemlélete alapvetően téves, az alkotás és az átélt élmények között nincs közvetlen és azonnali érintkezés.

A mai modern kritika sem veti el az életrajz tanulmányozását, a műesztétikai, formai értékeinek vizsgálatát, de az eddigi kritikánál teljesebb és egységesebb képet akar adni az íróról és művéről és belső kapcsolatokról.

S bár Doubrovsky számára a modern kritika felülmúlja a tradicionális elavultat, fenntartásai vannak az új irányzatokkal szemben is. Három, véleménye szerint legjelentősebb kritikai módszer bírálatát adja művében: a strukturalizmust-fenomenológiát Barthes, a pszichokritikát Charles Mauron és a „marxista” szociológiai kritikát Lucien Goldmann munkássága révén elemzi.

A strukturalizmussal szembeni legfőbb szemrehányása az, hogy az irodalmat egyoldalúan struktúrák rendszerének, szemantikai jelek visszhangtalan együttesének tekinti, ahol minden kifejezés csupán jelek kombinációja és nem az emberi gondolatok, érzések komplex megjelenése. Barthes, Racine tragédiáinak kulcsát keresve minden drámai megnyilatkozást csupán a szereplők közti relációk szerkezetének belső játékára redukál és azt állítja, hogy Racine minden tragédiája a fény és árnyék harcának kifejeződése. Barthes szerint a kritikus szabadon választhat magának bármilyen egységes jelentésszisztemet, de mielőtt választott, e rendszer mellé kötelezte el magát. Ugyanakkor azonban a választás nem lehet önkényes, függ a szöveg bizonyos követelményeitől: a kritika autonómiája tehát mégsem létezik.

Doubrovsky szembeállítja a strukturalizmussal a pszichokritikát, de ezt az irányzatot sem fogadja el. A pszichokritika is számúzi magát a szövegbe, és ha figyelembe is veszi az alkotó tudatot (inkább, mint a strukturalizmus), a konkrét egyéniség háttérbe szorul és a mű valamiféle általános, ősi öntudatlanság kifejezője, az író beteges pszichéjének megnyilvánulása lesz. Az író nem tudatosan alkot, hanem bizonyos erők kényszerítik arra, hogy egy konstans témát variáljon. Mauron tehát mindig az egész életművet vizsgálja mint oszthatatlan egységet, az egyes részeket elmosódnak, lényegtelennek válnak, nincs fejlődés egy életművön belül. A műalkotást a pszichokritikus pusztán fizikai, fiziológiai alapokra akarja visszavezetni. A pszichoanalitikus elhivatottsága, hogy az egyént az adott társadalom általános rendjéhez adaptálja. Ebben a perspektívában

a forradalmár beteget jelent, kit gyógyítani kell, nem pedig legyőzni.

Ez az apolitikus, történelmietlen fel fogás nem képes a modern kritika törekvéseinek megvalósítására, tudományos értéktételre. Doubrovsky helyesen jegyzi meg, hogy a szellem belső konfliktusai mindig a külső világ ellentmondásaiból erednek, és a gyógyítás nem az egyén adaptálásában áll, hanem a világot kell megváltoztatni.

De a Goldmann-féle szociológiai kritikát sem találja Doubrovsky alkalmasnak a tudományos kritika megteremtésére. A szociológia azzal, hogy az irodalmi alkotást egy bizonyos társadalmi, szociológiai csoport tudatának kifejeződéseként fogja fel, éppúgy leszűkíti az író szerepét az alkotásban, mint az eddig említett két irányzat.

Ha a mű csupán az adott társadalmi, gazdasági, politikai alap közvetlen tükrözője, mi az irodalom specifikuma a filozófiával, a közgazdaságtannal szemben? — teszi fel Doubrovsky a kérdést. Másrészt, ha a mű egy társadalmi csoport kifejeződése, hová tűnik az író egyénisége, milyen szerepe van az írónak az alkotásban?

Támadja Doubrovsky Goldmann módszerét is, mert szerinte ez az adott kor történelmi helyzetét tárja fel elsőként, és ennek a szituációnak a tükröződését vizsgálja az irodalmi műben. Doubrovsky úgy véli, hogy ez önkényesen választott sorrend, a kritikus az idő és térbeli szituációból sémát teremt, és — függetlenül az egyéni tudattól — ebbe a sémába akar minden autentikus művet belekényszeríteni.

Doubrovsky álláspontja: „A mű csak akkor őrzi meg időn és téren túl az értékét, ha a megértés és létezés történelemfeletti dimenzióját hordozza magában.”

Doubrovsky számos, lényegét érintő kérdést félreért Goldmann elméletében, vagy — feltehetően tudatosan — félremagyaráz, és Goldmannról illető bírálatával egyúttal a marxista kritikát is sújtja. Összetéveszti ugyanis a Goldmann által marxistának nevezett, de ugyanakkor igen csak eltorzított és vulgarizált „marxizmust” az igazi modern marxista műbírálattal és egy szóval sem említi meg Garaudy munkásságát.

Doubrovsky gyengéit igazán akkor fedezhetjük fel, amikor saját kritikai rendszerének bemutatására tér át. Az egzisztencialista pszichoanalízis, amely azt állítja, hogy a tudat a lét tagadásának megjelenése, elvet minden rész tudományra (strukturalizmus, pszichológia, szociológia) támaszkodó kritikát.

Azt állítja, hogy az irodalom egzisztén-

ciális művészet, az igazi nagy mű nyelvvel, témájával, a belső értelmeinek játékaival, egyszerűen minden formái, filozófiai, pszichikai eszközeivel a történelem globális értelmét nyitja fel előttünk, ez pedig nem más, mint a létezés.

Az egzisztencialista kritika tehát egy mű, egy *képzelt* létezés kritikusai pszichanalízise (nem az emberé, nem is a reális lété), a kritikus maga is történelmileg, érzelmileg az olvasó és a mű közti kapcsolatot biztosító, egyben limitáló létezésben meghatározott. Ha pedig a mű értelme különbözik az író szándékától, a kritikus feladata éppen e különbség kimutatása. A modern kritikus tehát az író szubjektív egyéniségét szem előtt tartva tárja fel a mű értelmét, amely pedig nem egyszer s mindenkorra adott, hanem jelek rendszerébe zárt lehetőség, ezt a kritikus akkor szabadítja fel, ha a mű kérdéseire saját szubjektivitása alapján válaszolni tud.

Doubrovsky kritikai elmélete lényegében az összes általa elvetett irányzat eklektikus halmaza, mégis azzal a különbséggel, hogy ő az egzisztencializmusba kapaszkodva a kritika abszolút autonómiáját és a kritikus szubjektivitását hangsúlyozza. (Azért azt ő sem tagadja, hogy a kritika igazsága nem független sem a kortól, melyben a kritikus él, de magától a múltól sem.)

Serge Doubrovsky tanulmánya — alapfelfogásának hibái és ellentmondásai ellenére — jelentős kísérlet a mai francia kritika kérdéseinek megvilágítására.

GORTVAI ANNA

Pierre de Boisdeffre: Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris, 1965. Librairie Académique Perrin. 835.

Betűrágás lenne azon meditatálni, hogy egy mai francia irodalmi antológiát miért nevez még „élő”-nek is a mű összeállítója, holott a „mai” jelző bőségesen elég ahhoz, hogy aki ezt a tetszetős kiállítású könyvet lapozgatja, ne gondoljon a „tegnap” francia irodalmára.

Élénk kritikai vihar kísérte ennek az antológiának a megjelenését. De melyik antológia nem támaszt vihart, hiszen minden igényes, „egykezből” való válogatás kritikai viharral jár. Zsörtölődnek azok, akik „kimaradtak”, fanyalognak még azok is, akik „bekerültek”, hogy miért éppen olyan írással szerepelnek, amelyikre a szerkesztő választása esett. Ebben az esetben pedig valóban a szerkesztő választása döntött, mert Boisdeffre volt nemcsak

a válogatója, hanem értékelője — s már itt hangsúlyozzuk: nem éppen pártatlan értékelője — is ennek a hatalmas irodalmi anyagnak, amellyel panorámaszerűen élénk tárta úgyszólván az egész mai francia prózát. (A francia költészet antológiászerű bemutatását Boisdeffre egy másik könyv formájában szeretné majd megvalósítani, miként ezt a kiadvány bevezetőjében ígéri is.)

Sokat mond, még többet mutat és éreztet ez az antológia a mai francia irodalomból mind a hazai, mind a külföldi olvasó számára. Egy igazi „literatus” igényes irodalmi ízlésére vall ez a válogatás. A szerkesztő egyik érdeme, hogy különös figyelemmel fordult a mai fiatal francia írók munkája felé s arról szinte hiánytalan képet is adott. Gondoskodó érdeklődése, filológus komolysága — amiben fikarcnyi mentorkodó didakticizmus sincs — élvezetes olvasmánnyá avatja ezt a gyűjteményt.

Az ilyen „egykezből”, tehát azonos szerkesztőtől, válogatótól, értékelőtől kikerülő antológiát könnyen érheti az a vád, hogy „önkényesen összeállított irodalmi telefonkönyv”, vagy francia hasonlattal élve: „irodalmi Bottin”, amelyben minden és mindenki megtalálható. A felületes vagy elfogult olvasó annak is nevezhetné ezt az antológiát.

Az antológia megjelenése után Boisdeffre így nyilatkozott: „Az az érzésem, hogy virgácsot adtam, amivel majd elverhetnek engem” — tegyük hozzá: a kritikusok. (Les Nouvelles Littéraires, 1970. szám.) Sok francia kritikus élt is ezzel a lehetőséggel, mert hol ezért, hol azért, de odasuhintott a szerkesztőnek. „Virgácsolás” helyett mi sajnálkozunk amiatt, hogy a haladó francia próza, dráma- és esszéirodalom néhány elismerten nagy művelőjével miért nem foglalkozott bővebben, illetőleg egyáltalán miért fukarkodott bemutatásukkal.

Szellemesen állapította meg a válogatás egyik francia kritikus, hogy Boisdeffre ezzel a könyvével bemelegszkedett a francia irodalom „darázsfszékébe” vagy szelidebben szólva „méhkasába,” s vett annyi bátorságot magának, hogy az egyik íróról két sorral többet vagy kevesebbet írjon, mint a másikról. Ez még hagyján! Hiszen a választás joga az övé, mert ő a szerkesztő. Ellenben más kérdés az, hogy kikről ír, tehát kiket választott ki. Numerikusan kifejezve százhusz tollforogatót „iktatott” antológiájába. Sokat markolt és sokat is fogott, de ebben a tekintélyes számú „író tömegben” — hiszen százhusz mai író már „tömeg” egy nép húsz évre korlátozott irodalomtörténetében —

szembeötlő jelenség az, hogy a „legnagyobbak” 1948-ig már valóban a „legkiválóbbak” is voltak s akik 1948 után lettek „nagyok”, még nem olyan „kiválóak” is, hogy róluk ugyanazt a hatást állapítsuk meg, mint nagy elődeikről.

„Koegzisztenciális” anyagú antológia ez a könyv, a szó etimológiai értelmében, mert a bemutatott írók valóban „együttléteznek”, de azt már nem mondhatjuk el, hogy „együttélésben”, „koegzisztenciában” is lennének. A katolikus Teilhard de Chardin, Bernanos, Daniel Rops mellett ott van Aragon, Eluard, Pierre Courtade; de ha már Céline-t is felvette a szerkesztő az anyagába a „jobboldalról”, akkor közölhetett volna szemelvényt Jean Guéhenne-től, Jean Prévost-tól, Louis Guilloux-tól is a „baloldalról.” A szerkesztő méltatlanul bánt el a „populistákkal” is, mert egy sort sem olvashatunk Eugène Dabit-tól, André Thérive-től, Léon Lemonnier-től, Tristan Rémy-től.

Más kérdés az is, hogy milyen csoportosításban, az értékelésnek milyen arányosságával „tálalja” a szerkesztő azt a több mint százhusz író, akit méltónak vélt szerepeltetni az antológiában.

Éluard ezt írta egyszer egy vers-antológia szerkesztőjének: „Az a legjobb költemény, amelyet maga a szerkesztő választ ki,” s ezzel elismerte az egyéni válogatás létjogosultságát. Boisdeffre élt is ezzel a jogával, s antológiájának anyaga nemcsak a bemutatott íróra, hanem a választás tényével magára a szerkesztőre is jellemző.

Meddő dolog lenne számon kérni Boisdeffre-től azt, hogy miért maradt ki például Jules Romains, Pierre-Mac Orlan, Marcel Pagnol, Charles Plisnier s még oly sok más jellegzetes mai francia író, de azt is megkérdézhetnénk, hogy miért került be éppen a „fajsúlyos” prózaírók sorába a „bestseller” Françoise Sagan, akiről egyébként Boisdeffre szellemesen megállapítja, hogy „inkább a könyvkiadás történetében, mint az irodalomtörténetben tarthat számot a maradandóságra”. Ez a „sum cuique” ítélkezés egyébként jellemző Boisdeffre egész értékelési munkájára, s így érthető, hogy megkapja a maga elismerését Aragon, Elsa Triolet, Simone de Beauvoir és Beckett is.

Húsz év (1945–1965) francia prózájából válogatott Boisdeffre, s bizony nem volt könnyű a dolga. Az utolsó két évtized nemcsak nagy írókkal, hanem érdekes – néha csak az irodalmi sznobokat lelkendeztető – irodalmi irányzatokkal gazdagította nemcsak a francia, hanem egyben az európai irodalmat is. A szerkesztő három nagy csoportba sorolta kiválasztott íróit a regény, a dráma és az esszéírás alapján.

E három nagy csoporton belül aztán ő sem kerülhetette el a „beskatulyázást”, a „címkeztést”, ami kétségtelenül vitára csábít – de erre – sajnos – nincs helyünk.

HESZKE BÉLA

Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. Gallimard.

Ez az esszégyűjtemény a regény *szociológiai elméletének* apostolává tette Lucien Goldmann, éppen olyan nyilvánvalóan, mint ahogy Alain Robbe-Grillet-t tette egy esszégyűjtemény az „új regény” teoretikusává. De Robbe-Grillet és Goldmann nemcsak hatásaikban hasonlítanak egymásra, hanem közöttük egy lényeges összetartó erő: mind a ketten az „új regény” létjogosultságát akarják bizonyítani; az előbbi irodalmi példák segítségével, az utóbbi a regény szociológiájával. Már Goldmann esszégyűjteményének a címe is – *Pour une sociologie du roman* – jelzi, hogy Goldmann sokat tanult Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman* című elméleti munkájából.

Igaz, hogy Goldmann első esszéjében általában a regény szociológiáját dolgozza ki, és – terjedelmét tekintve – legjelentősebb szociológiai elemzése André Malraux regényeivel foglalkozik, mégis az „új regény” szociológiai értékelése a legteljesebb: itt látszik meg leginkább, hogyan tudja felhasználni elméletét Goldmann konkrét irányzatok, írók és művek elemzésére.

Miben áll Goldmann említett szociológiai regényelemzése, módszere, és hogyan dolgozta ki ezt a módszert? A magát marxistának valló Goldmann Lukács korai idealista szemléletű művéből, a *Die Theorie des Romans*-ból és a marxistának egyáltalán nem nevezhető René Girard *Mensonge romantique et vérité romanesque*, (Paris, 1961. Grasset) című művéből kiindulva és Marxnak néhány, a klasszikus kapitalizmusra vonatkozó megállapítását figyelembe véve a következő hipotézist állítja fel: egyrészt a klasszikus regény belső szerkezete *hasonló* a szabadversenyos kapitalizmus struktúrájához, másrészt későbbi fejlődésük között is kimutatható ilyen megfelelés. Konkrétan: 1. A kapitalizmus egyik jellemzője, hogy – az árutermelésre való áttérés következtében – az eredeti, tehát valódi érték, a *használati érték* eltűnt, illetve lappangóvá vált, és helyébe lépett egy alacsonyabb rendű érték, a *csereérték*; a gazdasági élet és ezáltal minden emberek közötti kapcsolat degradálódott.

A regény célja és feladata — és genezisének magyarázata Goldmann szerint, aki ezen a ponton a korai Lukácsra támaszkodik — az, hogy ebben a degradált világban az *eredeti* értéket keresse. Az eredeti értéket jelentő használati érték azonban már eltűnt a gazdasági életből, tehát az ennek megfelelő érték a regényben sem található meg, ezért a regény ábrázolásmódja sem teljes értékű, hanem degradált. Viszont az eredeti érték kereséséről nem mondhatnak le a regényírók, ezért a *regény* — Goldmann szerint — *eredeti értékek degradált keresése egy nem valódi világban*. Mit jelent itt a szociológiai módszer? Azt, hogy hasonlóság van a használati érték és a csereérték struktúrája és a regényen belül az eredeti érték megragadásának vágya és a regény degradált ábrázolásmódja között. Mivel ez a hipotézis rendkívül szimplifikálja a valóságot, mi is szimplifikálhatjuk a hipotézist, ha matematikai nyelven szólva a következő aránypárt állítjuk fel, amely Goldmann elméletének kiindulópontja: a gazdasági életben a használati érték úgy aránylik a csereértékhez, mint a regényen belül az eredeti érték keresése ennek degradált jellegéhez.

2. Ami a gazdasági struktúra és a regény fejlődésének *homológ* jellegét illeti, Goldmann módszere a következő: a szabadversenyes kapitalizmusban egyes egyének termeltek a piacra — ez a regény műfaján belül úgy jelentkezett, hogy a *problemátikus hősök* — tehát személyiségek — sorsát ábrázolták. Később, amikor a szabadversenyes kapitalizmus átadta a helyét a monopolkapitalizmusnak, ahol már nem az egyes személyek, hanem trösztök, monopóliumok irányították a gazdasági életet, a regény cselekményéből is eltűnt a személyiség, eltűnt az ember. Hogy ez a hipotézis túlságosan egyszerű, nyilvánvalóvá válik akkor, amikor Goldmann a szellemi, művészi jelenségekre minden változtatás nélkül a szó szoros értelmében ráhúzza ezt a sémát: adva van az egyik oldalon a monopolkapitalizmus, az imperializmus vagy az államkapitalizmus, a másik oldalon pedig a XX. századi regény a Proust — Joyce — Musil — Kafka vonallal, majd az „új regény”. Ugyanilyen „könnyedséggel” veti meg Goldmann, csak úgy mellékesen, az abszurd dráma, majd az absztrakt festészt „szociológiai alapjait”. De hogy van-e pontosabb, mélyebb összefüggés a gazdasági struktúra és — most csak a regénynél maradjunk — a különböző regényirányzatok között, tehát mi az oka annak, hogy egy azonos társadalmi-gazdasági alap ellenére különböző tendenciák stb. vannak, erre nem is próbál választ

adni; az az érzésünk, ezzel a „módszerrel” ez teljességgel lehetetlen is.

Goldmann mintegy 150 oldalon keresztül elemzi Malraux regényeit, viszont az előbb ismertetett szociológiai módszerét itt nem tudja kamatoztatni: a egyszerű *strukturalista* regényelemzésen és a helyenkénti *explication de textes*-módszeren kívül csak elvétve találunk más jellegű megjegyzést. Mint már említettük, regényszociológiai módszerét leginkább az „új regénnyel” kapcsolatban tudja felhasználni (vagy úgy is mondhatnánk, hogy itt lepleződik le Goldmann egész hipotézise). Érvelése e tárgyban a következő: a szabadversenyes kapitalizmus már régen felbomlott, tehát személyiségábrázolásról már szó sem lehet, ugyanakkor hat még az árufétisizmus, tehát a tárgyaknak, az embertől elszakadó dolgoknak döntő jelentőségük van, ezért az egyedüli és a legteljesebb „realizmust” a modern nyugati regény jelenlegi szakaszában az „új regény” képviseli, amely egyre inkább a tárgyi világot ábrázolja. Így válik elfogadhatóvá és bizonyítottá Goldmann számára Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute és a többi „új regény”-író irodalmi tevékenysége. Ugyanezt a magyarázatot alkalmazza az absztrakt festészetre vagy az abszurd drámára is.

Goldmann marxistábbnak akarja feltüntetni magát, mint az igazi marxisták, ugyanakkor egyes marxista igazságokat vulgarizál, másokat elvet. Így például tagadja az osztályharcot és annak jelentőségét a művészet fejlődésében. Azt vizsgálva, hogy milyen áttétel van a gazdasági struktúra és a regény belső szerkezete között, Goldmann egyszerűen tagadja az osztályok kollektív tudatának hatását az egyes írókra, és ezt meg nem fogalmazható, affektív, egyéni pszichológiai folyamattal helyettesíti be. Ez a megállapítás azért kényelmes számára, mert az „új regény”-t lényegénél fogva nem sorolhatja a munkásosztály szellemi alkotásai közé, viszont azt szeretné, hogy mégis haladó irányzatnak ismerjék el.

Végezetül elmondhatjuk, hogy Goldmann szociológiai kísérlete egyelőre meggyőző eredményeket nem tud felmutatni, bár kétségtelenül fontos, hogy legalább felhívja a figyelmet az irodalom és a művészetek kapcsolatára a társadalommal.

MÉSZÁROS LÁSZLÓ

The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama. London, 1965. Methuen & CO. LTD.

Az 1956 — 63 között az Encore c. londoni színházi magazinban megjelent jelentősebb cikkekből állították össze a lap munka-

társai (Ch. Marowitz, T. Milne és O. Hale) e gyűjteményes kötetet — az *Encore Readert*.

Az alcím (*A Chronicle of the New Drama*) is jelzi, a szerkesztők könyvüket az angol „új dráma” krónikájának szánták. E jellege természetesen megszabja a gyűjtemény tagolását: az új hullám külföldi előregzései, az angol színházi életben ezek nyomán meginduló erjedés, majd az 1958–61-es „jó évek”, az 1960 körül létrejövő francia–német–amerikai színházi irányzatok és hatásuk az angol drámára — ami már jövőjének körvonalait sejtí.

Azonban a szinte eleve adott időrendi tagoláson kívül nemigen fedezhető fel más szerkesztői koncepció, és ennek hiányában lehetetlen a kötetben egybegyűjtött kritikákról — mint könyvről — egyszerűen beszélni.

A csaknem ötven írás két típusra osztható. Az egyik az írókkal, műveikkel, azok filozófiai tartalmával, a másik pedig a színházi gyakorlattal (elsősorban különböző színpadi stílustörékvésekkel) foglalkozik.

Ez utóbbi fajta írásokból meglehetősen kevés található — mindössze 5-6! Legnagyobb érdemük, hogy az akkor újnak, forradalminak számító előadói törekvésekről első kézből adnak tudósítást — hisz az angol színház olyan alkotói írták a beszámolókat nagyrészt, mint például Joan Littlewood és Peter Brook.

1956-ig az angol színház körökben Brecht és színháza jóformán ismeretlen volt. Hogy mennyire, azt legjobban Sir John Gielgud 1950-es évek elején tett kijelentése mutatja: „Egyáltalán nem érdekel Mr. Brecht cikke. Meglehetősen zavaros, semmitmondó és szellemtelen.” 1956 áprilisában a Berliner Ensemble Londonba látogatott. Vendégszerepléséről G. Devine számol be. Egyébként kitűnő, értő kritikájában bizonyos ízlésbeli konzervativizmus figyelhető meg: nem vesz tudomást a brechti színház színész–szerep viszonyával kapcsolatos egyik lényeges tételéről — az elidegenítésről, és így juthat arra a megállapításra, hogy „a szereplők időnként gyerekesek”. Ennél sokkal maróbban bírálja Tyrone Guthrie a Lee Strasberg vezette amerikai Actors' Studiónak híres Methodját (túlzásba vitt önelemezgetéssel és meglehetősen hiányos beszédtechnikával vádolja a Studio színészeit), azonban írásának van egy gyenge pontja: sohasem látott ilyen stílusú előadást, csupán az innen-onnan hallottak alapján ítélkezik — igen szigorúan. Érthető tehát, hogy számos tévedését igazítja ki a lap egy későbbi számában E. Wallach, a Method lelkes híve.

A kritikák, cikkek többsége az angol új

hullámos és az angol új drámára leginkább ható külföldi drámaszerzőkkel és színarabjaikkal foglalkozik. Néhány közülük egy-egy író addigi életművét összegezi. A jónéhány Brechtrel kapcsolatos írás között kétségkívül a kisebb terjedelmű monográfiának is beillő *Real Brecht* a legértékesebb darab, amelynek szerzője E. Bornemann (sokáig együtt dolgozott Brechttel) személyes impresszióiból kiindulva elemzi Brecht írásművészetét, színjátszásra vonatkozó elméleteit. Hasonló, szinten monográfiai igényű fellépő cikk a *No Graven Image* M. Kustow tollából, amelyben Max Frisch regény- és drámáiról működését ismerteti, érdekes párhuzamokat mutatva ki Brecht és Frisch művészte között.

Az angol új drámával foglalkozó írások élénk és hű képet nyújtanak az új hullámról. Segítségükkel (noha a cikkek nem állnak össze szerves egésszé) végig kísérhető az angol színház 1956–63 közötti története, a külföldi előzményektől egészen a happeningekig.

A közelmúltban az angol színházi élet legmozgalmasabb és legeredményesebb periódusa az 1958–61-es évek. Ez az új hullám fénykora, a „jó évek”. Ekkor írják legjobb drámáikat Osborne, Wesker, Pinter és a többiek; s természetesen elméleti munkásságuk is ekkor a legmagasabb szintű.

A. Wesker *Let the Battle Commence* c. írása a kisembereket — a Mr. Smithéket — felrázni akaró író nehézségeit boncolgatja: akihez szólna műveivel, az nem olvas s nem jár színházba — Mr. Smith leéli életét anélkül, hogy problémáira ráébredne. Ezért először kulturális központokat kell számukra létrehozni, és azokon keresztül nevelni. Wesker maga a gyakorlatban is ezen fáradozott, megalakítva a Center 42-t. Igaz, ez komoly veszteséggel is járt: Wesker a *Trilógia* és a *Királynő katonái* után hosszú ideig nem írt.

Az új hullám abszurd irányzatával Irving Wardle kritikái foglalkoznak. Cikkei, amelyeket Pinter drámáiról írt, új megvilágításba helyezik azokat (Wardle itt használja először a „Comedy of Menace” kifejezést, a *Birthday Party*-val kapcsolatban), bár helyenként, például a Gondnok esetében, erőltetett elméleteket igyekeznek a darab értelmezésébe bevinni.

Osborne, Wesker, Pinter mellett ez időszak egyik legnagyobb tehetsége John Arden. Főművének, a *Musgrave örmester táncának* keletkezését és aktualizását elemzi a *Telling a True Tale* c. írásában, amely ars poeticájának főbb vonalait sejteti. (Valóban ars poetica, hiszen cikkében a valóság-költészet-dráma viszonyát, kapcsolátát feszegeti.)

1961 vége táján Joan Littlewood megvált a Theatre Workshoptól. Búcsúleveléből világosan kizáródik, az angol új hullám partot ért, kifáradt. Valóban, Littlewood távozása mintegy pontot tett az 1958 óta tartó „jó évek” periódusának végére.

Az ezután következő korszakkal foglalkozó fejezet előtt álló bevezetőjünkben a szerkesztők megállapítják: „1963-ra az új hullám kifejezés elavult.” N. F. Simpson, Wesker nemigen jelentkezik új művel. Osborne, Pinter jelentéktelen műveket ír. Új nevek jelentkeznek: H. Livings, D. Rudkin, Ch. Wood. Az új darabok egyre jobban eltávolodnak Brechtől, és egyre több közösséget mutatnak Genet-vel, a francia filmes nouvelle vague-al, valamint az amerikai egzisztencializmussal.

Ez időszak talán legjobb alkotása Rudkin: *Afore the Night Comes* c. színműve. Róla szóló kritikájában T. Milne Pinter *Birthday Party*-ját és Arden *Musgrave öröme*-t hozza szoros kapcsolatba Rudkin művével.

Ugyancsak 1963-ra a Berliner Ensemble és az Actors' Studio színházat legtöbbször elavultnak vélik. Az ekkor írt cikkek egy része Artaud-Genet *Theatre of Cruelty*-jében látják a jövőt (pl. Ch. Marowitz), mások pedig a happeningekben (Jill Johnston elemzi ezeket, meglehetősen vitatható következtetéseket vonva le).

Az *Encore* nagy erénye frissesége. Szerkesztői igen fontos szempontnak tartják a gyors reagálást a színház minden új fejleményére. Ennek azonban velejáró hátránya: a távlat hiánya. Ez teszi érzéketlenné az egyes írásokban néha előforduló tévedéseket (Devine-nek a Berliner Ensemble-ről írt cikke, I. Wardle Pinter darabjairól szóló kritikái). Így is jelentős az *Encore Reader* érdeme: igen jó tájékoztatást nyújt az alkotók és szemtanúk tollából az angol színháznak erről az oly izgalmas és eredményes koráról.

ROZSNYAI BÁLINT

George J. Becker: Documents of Modern Literary Realism. Princeton, New Jersey, 1963. Princeton University Press, 609.

Az antológia válogatója, szerkesztője és a bevezető tanulmány írója, Georges J. Becker az angol irodalom amerikai professzora a Pasadena állambeli Swarthmore College-ban. A jól válogatott szöveggyűjtemény reprezentatív szemelvényeket nyújt a XIX. és a XX. század realista és naturalista törekvéseinek elméleti, iro-

dallomtörténeti és kritikai megnyilatkozásaiból. A válogatás mind az amerikai, mind az európai fejlődést szem előtt tartja; a szemelvények szerzőinek sorában éppúgy találunk észak- és dél-amerikai mint angol, francia, német, orosz, skandináv, spanyol és portugál esztétákat, irodalomtörténészeket, kritikuskokat és írókat.

Becker három csoportba rendezte anyagát. Az első a realizmus érvényrejuttatásáért vívott kritikai harc dokumentumait öleli fel, és többek között Belinszkij, Csernisevszkij, Flaubert, Saint-Beuve, Taine, G. Eliot, E. és J. Goncourt, Shaw, Howells, Garland, B. P. Galdós és Dreiser fejtegetéseit közli. A második csoport a naturalizmus körüli viták anyagát tartalmazza, főbb szerzői Zola, Huysmans, H. James, E. Goncourt, Maupassant, E. P. Bazán, Vogüé, Strindberg és Tolsztoj. A szemelvények harmadik csoportja a realizmus és a naturalizmus XX. századi sorsát követi nyomon s olyan írásokat foglal magában, mint M. Cowley érdekes összefoglalója az amerikai naturalizmusról, J. Brasil tanulmánya a portugál neo-realizmusról, H. P. Agosti kitűnő esszéje a realizmus modern típusáról, Gorkij néhány megjegyzése a szocialista realizmusról, Proustnak *Az eltűnt idő* zárófejezetében megfogalmazott állásfoglalása a realizmus módszer ellen és E. Heller szkeptikusan ironikus cikke a realista és a romantikus magatartásmód perlekedő párhuzamairól és valóságfogalmáról. A könyvet a XIX. és XX. századi realista és naturalista mozgalomra vonatkozó rövid történeti és kritikai bibliográfia zárja. A szöveggyűjtemény tanulmányai kritikai harcban születtek; szempontjaik ezért nemcsak hogy nem egységesek, hanem sok esetben homlokegyenest ellentétesek. Az anyag áttekintésére és értékelésére Becker terjedelmes bevezetőjében vállalkozik. Ebben felvázolja a realizmus és a romantika közötti irodalmi csatározások történetét, regisztrálja a realizmus kifejezésnek a különböző nemzeti irodalmakban való felbukkanását, nyomon követi a realista irodalmi mozgalom kibontakozását, megvizsgálja a francia, az orosz, a skandináv, a német, az olasz, a spanyol a portugál a brit és az amerikai realista és naturalista iskolát, és figyelemre méltó megállapításokat tesz az amerikai és az európai realizmus közötti történeti és jellegbeli különbségekről. „Mivel az amerikai realizmus — írja — későn lépett a színré, elkerülte a naturalista determinizmus gépies szigorának jónéhány vonását. Mindenekelőtt az ábrázolt miliő sokkal expanzívabb volt, mint az európai írók esetében, a társadalmi okozatiság keretei nem voltak oly szűkek,

mivel a társadalom cseppfolyósabb volt.” (19.). A realista, naturalista irodalmi mozgalomnak három vonását tartja különösen fontosnak. Az első a téma kitágítása, a kispolgárság, a proletariátus s általában a dolgozó emberek életének középpontba állítása. A második a művészi technika megújítása, mely az objektív szemlélődés hangsúlyozásával, a mindentudó szerző hangjának elnémulásával, az ábrázolás személytelenségével a mű kezdet és vég nélküli életszelet voltával, a hős halálával, a főszereplők és a mellékszereplők közötti alárendelő viszony megszűnésével, a nagyvárosi tömeg kaleidoszkópszerű ábrázolásával, a regényalakok erkölcsi értékelésének kikapcsolásával következett be. A harmadik fontos mozzanat a pesszimista determinizmus biologikusan színezett világnézetének elfogadása.

A Becker bevezetőjében kibontakozó értékelés és kritika több ponton vitára késztet. Mindenekelőtt realizmus és naturalizmus viszonyának tekintetében. A mai nyugati irodalomkritika uralkodó tendenciájának megfelelően Becker minduntalan összekeveri a realizmus és a naturalizmus fogalmát, a realizmust a naturalizmus színónímjaként kezeli, s ennek következtében a realista művészet alapelveit feloldja a naturalizmus szürke átlagában. Ezért nem veszi észre, hogy a hős halála, a mindennapi átlagnak a típussal való azonosítása, az extenzíve felsoroló, leíró módszer, a tárgyi világ és a szereplők közötti kölcsönhatás eltűnése, a mechanikus determinizmus, a biologizálás, a környezetnek és az átöröklésnek a személyiséget bilincsbe verő zsarnoksága, a jellemnek az alantas ösztönök áradatában való megsemmisülése nem realista, hanem pusztán naturalista törekvés. Sajnálatos, hogy Lukács Györgynek a realizmust és a naturalizmust elvileg élesen és következetesen elhatároló munkái csak a kötet bibliográfiájában szerepelnek, s a szöveggyűjteményben valamint az elméleti, történeti összegezésben nincsenek jelen.

Ha már a realizmus problémái sem határolódnak el világosan Becker bevezetésében, nem várhatjuk, hogy a szocialista realizmus kérdései helyes megvilágításba kerüljenek. Erről Becker egyszerűen torzképet rajzol. A kritikai és a szocialista realizmus különbségét már csak azért sem mutathatja be, mivel véleménye szerint kritikai realizmus nincsen, hiszen a kritikai irányzatosság ellentmond a realista objektivitásnak, a szocialista realizmus pedig — az ő szemében — nem más, mint dogmatikus politikai határozatok illusztrálása. A szocializmusnak a szektarianizmus-sal való azonosítása a szocialista realiz-

musnak a sematizmussal történő egyenlősítésére vezet. A szocialista szemléletű, nem sematikus realista műveket Becker nem veszi figyelembe. A szocialista realizmus jellemzése során a szöveggyűjtemény megelégszik Engels egy levélrészletének és Gorkij, Fegyin, és Zsdánov néhány megjegyzésének idézésével.

A realizmus és a szocialista realizmus problematikájának félreértése nem teszi lehetővé századunk avantgardista és modern törekvéseinek megnyugtató értékelését sem. Egyszer Joyce Dublin-ábrázolása tűnik fel a realizmus példájaként (32), máskor Thomas Mann Prousttal, Joyce-szal és Kaffkával együtt mint a realizmusnál finomabb módszert alkalmazó nem-realista művész szerepel (18.), s így teljesen elsikkad az a tény, hogy Mann modernizálta, Joyce pedig végső soron széttűzte a hagyományos realizmus művészi alapelveit.

A realizmus és a naturalizmus egybevetítése egy további káros következménnyel is jár. Becker ugyanis hajlik arra, hogy figyelmén kívül hagyja, vagy legalábbis elhanyagolja a naturalista mozgalom kibontakozása előtti realistákat. Az angol realizmusról adott képe ezért olyan szegényes. A XVIII. századi realista regényírókat, Defoe-t, Fieldinget stb. meg sem említi, a XIX. századi realisták közül pedig éppen a legjelentősebbeket vagy elhallgatja (Thackeray) vagy pedig kitudja a realisták sorából (Dickens, vö. 15.). Véleménye szerint Flaubert művészetében a realizmus jobban kiteljesedett, mint a Balzacban vagy a Stendhalban. Mark Twainről az amerikai realisták között szó sem esik.

A drámai realizmus kérdéseit a szöveggyűjtemény csak töredékesen szemlélteti, a bevezető pedig csak periferikusan tárgyalja, s ezért például az amerikai realista és naturalista dráma századunkbeli felvirágzása teljesen elsikkad. Ami a költészetet illeti, Becker úgy véli, hogy a líra jellege ellentmond a realizmus természetének.

Mindeme hiányosságok ellenére is Becker könyve értékes forrásgyűjteményt kínál a kutatónak.

EGRI PÉTER

I. J. Citroen (ed.): Dix années de traduction. Ten Years of Translation. Oxford, 1967. Pergamon Press. XXI + 398.

Alig hihető, hogy a népek közötti szellemi értékcserére oly régi, fontos és kifejezetten nemzetközi jelensége, mint a fordításirodalom, a fordítói tevékenység a

legújabb időkig nem rendelkezett a PEN Klubhoz hasonló nemzetközi szervezettel. A FIT (Fédération Internationale des Traducteurs), a Fordítók Nemzetközi Szövetsége ugyanis csak 1954-ben alakult meg, s ekkor tartott 1. kongresszusán még csupán hat ország fordító-szervezetei tartoztak tagjai sorába. A fordítói munka s a fordításirodalom problémáival szemben megnyilvánuló széleskörű érdeklődés, valamint a fordítók, tolmácsok iránt világszerte évről-évre növvő kereslet azonban kedvezően hatott a szövetség munkájára, s szervezeti életének kibontakozására. 1963 szeptemberében, Dubrovnyikban tartott 4. kongresszusán — amelyen egyben megalakulásának 10. évfordulóját is ünnepelte — a szövetség már 26 tagországgal számolhatott, s ezek közül 23 — köztünk hazánk — csaknem félezer résztvevővel képviseltette magát. A fenti címmel most megjelent kiadvány e kongresszus tanácskozásainak anyagát tartalmazza.

A kötet változatos anyaga a szövetség célkitűzéseivel, feladataival, eddig végzett munkájával, a fordítói tevékenység elvi-gyakorlati problémáival, valamint az egyes tagországok fordításirodalmának helyzetével foglalkozik. I. J. Citroen, a kongresszus holland főtitkárának előszava szerint a szövetség olyan szervezet, amely „a fordítók nemzeti szövetségeit egyetlen nemzetközi testületben egyesíti”. Fő feladata abban áll, hogy „képviselje a fordítók érdekeit az egész világon, s hogy erősítse a szakma helyzetét, elismerést szerezve annak a fontos szerepnek, amelyet a fordító a modern társadalomban betölt.” A szövetség további céljai közé tartozik a fordítói munkával kapcsolatos rendszeres tájékoztatás, a fordításirodalom fejlesztése, a fordítóképzés előmozdítása, a fordítók érdekeinek védelme, stb., stb. (E feladatok végrehajtása érdekében a FIT számos bizottságot hozott létre, amelyeknek a kongresszuson elhangzott munkabeszámolói ugyancsak megtalálhatók a kötetben.) Hasonló értelemben körvonalazzák megnyitó beszédekben a FIT feladatkörét Dr. Julius Wünsche, a szövetség elnöke, Zlatko Gorjan és Pierre-François Caillé, a szövetség alelnökei is.

A FIT eddig végzett munkájáról, valamint a 4. kongresszuson felmerült problémákról I. J. Citroen összefoglaló tanulmánya nyújt tájékoztatást. Képet ad a különböző országok fordítóinak szervezeti viszonyairól, az irodalmi, valamint a tudományos-műszaki fordítói tevékenység heterogeneitásából adódó problémákról, továbbá azokról a törekvésekről, amelyek e két tevékenység koordinálását, illetve szervezeti egységesítését célozzák egyes

országokban. Rámutat arra is, hogy bár e két különböző típusú fordítói munka körülhatárolása az eddigi kongresszusok üléseinek is vissza-visszatérő témája volt, mind ez ideig nem sikerült egyértelműen meghatározni a köztük levő különbségek lényegét. Minden jó fordítás máig is érvényes közös kritériumaként idézi azonban egy XVI. századi francia Cicero-fordító, Etienne Dolet megállapítását: „A valóban nagy fordítás első kritériuma az, hogy a fordító tökéletesen értse a fordítandó mű szerzőjének anyagát és szándékát . . a másik dolog pedig, ami a fordítói munkában megkívántatik, hogy a fordító tökéletesen értse annak a szerzőnek a nyelvét, akitől fordít, s hasonlóképpen jártas legyen abban a nyelvben is, amelyre fordít.”

Az irodalmi, valamint a tudományos-műszaki fordítások kérdéseit elkülönítve vitatta meg a kongresszus, s ennek megfelelően a kötet is külön csoportosítja az elhangzott felszólalások anyagait. Az irodalmi fordítás kérdéseivel egyebek közt Ivo Andrić és Pavel Antokolszkij (SzU) referátumai foglalkoznak. Mindketten méltatják a jó műfordítások művészi jelentőségét, sőt Antokolszkij szerint „minden művészi fordítás az eredeti szerzők műveivel egyenlő értékű alkotói tevékenység”. A modern műfordítás néhány konkrét művészi-technikai kérdését azonban csupán Dragoslav Andrić jugoszláv drámafordító referátuma veti fel.

A tudományos és műszaki fordításirodalommal foglalkozó referátumok közül érdekes információkat tartalmaz Burton W. Adkinsonnak, a washingtoni National Science Foundation tudományos információ-szolgálat vezetőjének előadása. Ebben az alapítvány feladatának körvonalazása mellett kitér az Egyesült Államokban folyó tudományos-műszaki fordítói tevékenység helyzetének általános jellemzésére is. Megállapítja, hogy míg a világ tudományos és műszaki irodalmának egyharmadát a Szovjetunió, Japán és Kína szolgáltatja, az Egyesült Államok természettudósainak 95%-a járatlan az orosz, japán és kínai nyelvben. Az alapítvány feladatai közt ezért áll szovjet tudományos folyóirat teljes átültetésének rendszeres támogatása is szerepel.

A tagországok képviselőinek beszámolója az egyes országokban folyó fordítói tevékenységről, s a fordításirodalom helyzetéről adnak képet. Figyelmet érdemlő Dr. J. Ahokas (Finnország) referátuma, amely a finn irodalom külföldi népszerűsítésének problémáin keresztül a kis nemzetek irodalmainak idegen nyelveken való népszerűsítésével, illetve annak nehézségeivel is foglalkozik. Rolf Italiaander (NSzK)

pedig a fejlődő országok fordításirodalmával kapcsolatban tesz meggondolkoztató észrevételeket.

A kötet egésze tehát átfogó képet ad a fordításirodalom és a fordítói tevékenység napjainkban egyre sokrétűbbé váló feladatairól és helyzetéről. Minthogy azonban a fordítás-műfordítás irodalom specifikus műhelyproblémáinak kevés teret szentelt a kongresszus, ezért ebből a szempontból a kötet is kevesebbet nyújt annál, amit címe alapján ígérni látszik.

GALLA ENDRE

Maxime Herman: Histoire de la littérature polonaise des origines à 1961. Paris, 1963. A. G. Nizet, 834.

Néhány évvel ezelőtt egy szemlében számoltunk be arról, hogyan látják a lengyel irodalom történetét külföldi szemmel. A már ismertetett művekhez (VIF 1962. 90–100) járul M. Herman francia polonista könyve. A lille-i egyetem polonista professzora számos lengyel és orosz irodalmi tárgyú, jelentős tanulmány szerzője. Sokéves egyetemi előadásainak jegyzeteit felhasználva, a forrásokat túlnyomórészt első kézből ismerve, elsősorban a lengyel irodalom kérdéseit megismerni akaró francia olvasók részére öntötte formába terjedelmes munkáját.

M. Herman összefoglalásának legfőbb erőnye, egyes részeket leszámítva, megbízható ismeretanyaga. A lengyel szakirodalom felhasználásában az ötvenes évekig jutott el, s így az újabb kutatások eredményeiből is felhasználta egyet s más. Igaz, rendszerezésében nem hoz semmi újat; lényegében a hagyományos polgári módszert követi, amelyről korábban részletesen megemlékeztünk a rendszerezési problémák és a periodizálás kapcsán. Munkájának értékét gazdagítják azok a finom elemzések, melyek helyenként (Kraśniski, Kasproicz) átlagon felüliek, s a szerző jó érzékére és egyes korszakokban kiváló felkészültségre vallanak.

Azért ez a megszorítás, mert a jelentős vállalkozás egésze egyenetlen; kiemelkedő és gyenge fejezetek váltakoznak benne. A varsói klasszicizmustól a XX. század fordulójáig, Mickiewicz-től a Młoda Polska-ig tartó összefüggő része a legjobb. De a régebbi lengyel irodalom képe meglehetősen felületes. A modern lengyel irodalom fejlődésének kidolgozatlansága pedig erős kételyeket ébreszt bennünk. Az 1918 utáni rész, s még inkább az 1939-től 1961-ig terjedő befejező időszak tárgyalása tartathatatlannak.

Ezek a színvonalbeli egyenetlenségek bizonyos módszertani és szerkesztési aránytalanságokat is tükröznek. Főlegesen volna oldalszámokkal jelezni a régebbi és a modern korszakok rovására kialakított arányokat. Mindenképpen hibáztatható a lengyel humanizmus és reneszánsz felületes rajza, de a régi koroknak egy viszonylagosan rövidebb, sűrűtő, tömörítő taglalása egy ilyen természetű összefoglalásban még elfogadható lenne.

De a szűkkeblűség a jóval több mint fél évszázadra kiterjedő modern lengyel irodalomra nézve nem helyén való. Különösen akkor nem, ha a túlon túl megrövidített fejezetekben lépten nyomon erősen vitatható megállapításokba, téves ítéletekbe botlunk. Mintha ismeretlen területre tévedt volna a francia szerző. A rendszerezés csődöt mondott; nincs fonala, elvi iránya az elszegényített XX. századi lengyel irodalomnak. A szerkezeti aránytalanságokhoz szemléletbeli hibák párosultak. A modern lengyel irodalom fejlődés-menete tisztázatlanul maradt.

Nem segített az a megoldás, hogy M. Herman a nem, vagy nem eléggé tárgyalt szerzőkről egy másfél száz lapos informatív jellegű függelékkel állított össze, s ennek legnagyobb része a régebbi és főleg az újabb irodalom mellőzött íróiból került ki. Nem térünk ki az ilyenfajta összegezésnél elmaradhatatlan adatbeli, tárgyi tévedések korrekciójára, erről részletesen szolt a *Revue de Littérature Comparée* (1964) és a *Pamiętnik literacki* (1965) bírálója. S ha a bíráló szemű olvasó elismeri egy nagy vállalkozás valamennyi nehézségét, mégis értetlenül áll a kötet színvonalbeli ingadozásának ténye előtt. S bár pozitívan értékelhető M. Herman szintézisre törekvő kezdeményezése, a XVIII. század végétől a XIX. század végéig biztos talajon mozgó szerzőnek a kezdetektől 1961-ig terjedő összefoglaló kísérlete, úgy látszik, meghaladta egy ember erejét.

HOFF LAJOS

Anne Tibble: African-English literature. A short survey and anthology of prose and poetry up to 1965. London, 1965. P. Owen, 304.

A modern afrikai szépirodalmat az elmúlt 2–3 évtizedben mintegy 100 antológia mutatta be. A különböző szempontú gyűjtemények célja megismerni ennek a hatalmas és irodalmi téren is csak a XX. században fejlődésnek és kiteljesedésnek indult kontinensnek a világ majd minden részén elszórtan megjelenő irodalmi al-

kötéseit. A különböző nemzetiségű, különböző nyelvű írók seregszemléje felismerteti az azonos irányzatokat, a sajátosan afrikai költői-írói szemléletet, a világnézeti és politikai állásfoglalások azonosságát vagy különbözőségét is. A gyűjtemények gyakran egy-egy költői-írói kör tagjait mutatják be. Így indultak írói útjukra a nigériai (ibadani) egyetem fiatal költői a *Nigerian student verse, 1959* (szerk. M. Banlam, Ibadan, 1960), a ghanai írók és költők a *Voices of Ghana* (szerk. H. Swanzy, Accra, 1958) vagy az ugandai Makerere College diákjai a *Penpoint* (szerk. D. Cook, London, 1965) c. antológiákban. A legjelentősebb antológiák azonban szélesebb körképre törekcsenek: egy-egy nyelvterület, a francia, angol vagy portugál nyelvű afrikai irodalmat gyűjtik egybe s néha ízelítőt adnak az eredetiben afrikai nyelvű szépirodalomból is. Anne Tibble nagyobb feladatot tűzött maga elé: elemzésében és a művek bemutatásában az angol és a francia nyelvű irodalomról ad képet.

A kötet – szerkesztésében – egy ritkán használt, de nagyon hasznos gyakorlatot elevenít fel: a szépirodalmi anyag bemutatását összekapcsolja az angol és francia nyelven születő afrikai irodalom történetének felvázolásával, részletes biográfiai és bibliográfiai adatokkal s rövid műelemzésekkel is.

A több mint 100 oldalas *survey* mindenekelőtt Afrika kultúrtörténeti korszakolásának, a különböző kultúrterületek és nyelvcsoporthoz szétválasztásának kérdését veti fel. Az irodalom kialakulása és értékelése szempontjából különösen jelentős a „nyelv-kérdés”, a különböző nyelvek különböző kultúrákat összevegyítő és szembeállító jellegének problémája. A gyarmati elnyomás idején átvett „második nyelv” egy-egy országban döntő módon befolyásolta az írott irodalom kialakulását. Angolában például az írott irodalom kizárólag portugál nyelvű, pedig az utóbbi években hatalmas, ősi és ma is élő *kimbundu* népköltészetet tártak fel. A dél-afrikai bantu törzsek egy részénél viszont már a XIX. század második felében a misszionáriusok érdeklődése és munkája alapján számba vették a népköltészet kincsét, pártolták a törzsek anyanyelvű irodalmi működését s például a lesothoi vagy botoswanai írók között alig van, aki nem anyanyelvén, hanem angolul ír. A nyelvi probléma a kontinentális afrika kulturális tagolásához is alapot adott és ad ma is: így beszélnek Nyugat-Afrika helyett gyakran „francia nyelvű Afrikáról”, Dél- és Kelet-Afrika helyett „angol és portugál Afrikáról”.

A mű négy fejezete földrajzi egységek

szerint foglalja össze az általános irodalmi jellemzőket, részletesen ismerteti az antológia szerzőinek működését, de felsorolja s néhány szóban értékeli az egyes országok más nevesebb íróit is.

Az első fejezetben így kapunk érdekes és színvonalas elemzést az első afrikai íróról, az Amerikában élt Olaudah Equianóról s irodalmi igényű önéletrajzáról, amely angol nyelven 1790-ben jelent meg, és a szotó (déli sotho) irodalom klasszikusáról, Thomas Mofolóról, akinek több kiadást és fordítást megért regénye, a Chaka (1925) a zulu történelem nagy hősenek állít emléket. Igen részletes és elmélyült elemzés a mai délafrikai irodalom legnagyobb alakjának, Ezekiel Mphahlele művészetének bemutatása s a fiatal, tehetséges regényíró és kritikus Lewis Nkosi működésének értékelése.

Tibble elismeri és hangsúlyozza a francia nyelvű afrikai irodalomban kialakult, ideológiailag és politikailag is nagy jelentőségű irányzat, a *négritude* jelentőségét, de nem kritika nélkül. L. S. Senghorról, Birago Diopról és David Diopról, az irányzat legnagyobb költőiről beszélve a *négritude* negatív vonásának azt tartja, hogy „költői műveinek legtöbbjét egy elromantizált Afrika inspirálta, egy Afrika, amely az ártatlanság, a tisztaság, a természetes primitívitás szimbóluma” (31.) A francia nyelvű prózairodalom két nagy alakját emeli ki: a guineai Camara Laye és a kameruni Mongo Beti – különösen az 1950-es években jelentős – irodalmi működését és hatását.

Az *újafrikai*, azaz az írott irodalom bemutatásátszándékozó mű szerkezetét ugyan megtöri, de mégis érdekes a kelet-afrikai folklórról szóló fejezet. A szerző a továbbiakban részletesen foglalkozik J. M. Kariuki és James Ngugi fiatal kenyai írók prózájával, a malagasi Jean-Joseph Rabearivelo – L. S. Senghor szerint a legnagyobb francia nyelvű afrikai költő – és a kongói G. F. Tchicaya U Tam'si költészetével.

Tibble Nyugat-Afrika, – elsősorban Nigéria és Ghana – íróit különösen mint prózaírókat értékeli. Az egész angol nyelvű afrikai irodalomban kiemelkedő helyet foglalnak el Wole Soyinka és John Pepper Clark színművei, valamint az ugyancsak nigériai Christopher Okigbo, a fiatal, első verskötetével jelentkező gambiai Lenrie Peters és a ghanai George Awoonor-Williams költészete. Részletesen elemzi a mai afrikai irodalom három legnagyobb prózaírójának, Amos Tutuola, Chinua Achebe és Cyprian Ekwensi, egy-egy fordításban Magyarországon is ismert nigériai írók működését.

Az irodalomtörténeti fejtegetés végén A. Tibble az afrikai irodalom jelenéről és jövőjéről beszél. Mélyen egyet kell vele értünk: az afrikai államok függetlenné válása kulturális kincseik feltárásához is hatalmas lehetőséget ad, s elősegíti, hogy ez a fejlett, nagyon érdekes és színvonalas irodalom elismerést szerezzen a világon.

Ezt a célt szolgálja a mű második része. A bő, 41 író és költő műveit bemutató antológia a szerkesztő nagy irodalmi hozzáértését és jó ítélőképességét bizonyítja. A kiválasztott műveket próza-, színműirodalom és költészet csoportosításban mutatja be. Az anyag körülbelül fele-fele arányban oszlik meg az angol és a francia irodalom, s majdnem ugyanígy a próza és a költészet között. A válogatás egyik hibájának kell azonban tartanunk, hogy A. Tibble mindössze két rövid színdarab-részletet, W. Soyinka és J. P. Clark drámájának egy-egy jelenetét tartotta érdemesnek felvenni a gyűjteménybe, pedig James Ngugi, a malagasi Jacques Rabemananjara vagy a ghanai Efuia Theodora Sutherland színműveiből vett részletek értékesen gazdagíthatták volna az antológiát. Elgondolkodtató, az is, hogy a kontinentális Afrika irodalmát bemutató antológiában miért szerepel két művével is Francia Guyana egyik legnagyobb költője, Léon Damas?

Mindennek ellenére azonban meg kell állapítanunk, hogy az elmúlt évek legkomolyabb antológiáját írta és szerkesztette Anne Tibble, a leicesteri egyetem fiatal tanára, s talán reménykedhetünk abban, hogy az elkövetkező években ő, vagy valamelyik más neves afrikanista olyan gyűjtemény összeállítására fog vállalkozni, amely a nem-európai nyelvű afrikai irodalmat ismerteti meg az érdeklődőkkel.

PÁRICSY PÁL

Jahn Janheinz: Geschichte der neoafrikanischen Literatur. Düsseldorf — Köln, 1966. E. Diederichs Verl., 286.

Jahn Janheinz: Die neoafrikanische Literatur. Gesamtbibliographie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Düsseldorf — Köln, 1965. E. Diederichs Verl., 359.

A neves német irodalomtörténész, kultúrtörténész, aki mint az egyik legismertebb afrikai irodalmi-művészeti folyóirat, a *Black Orpheus* alapítója és első szerkesztője évekig aktív szerepet játszott az afrikai irodalmi életben is, monográfiájában az afrikai irodalomkutatók több

évtizedes munkájának és saját kutatásainak eredményét foglalja össze.

A szerzőnek — szükségszerűen — az *afrikai irodalom* fogalmának definiálásából kellett kiindulnia. Ez a probléma — tágabb értelemben — eddig talán a legélesebben az *Encyclopedia Africana* nemzetközi összetételű szerkesztőbizottsága előtt jelentkezett. A problémát a *csak Afrika* területén élő, *csak néger* személyek, fogalmak körére szűkítő és a *világ minden néger* személyére, jelenségére tágító nézetekkel szemben az acerei szerkesztőség *Afrika egész földrajzi területében* határozta meg az *Encyclopedia* gyűjtőkörét.

A kétkötetes mű első része, az irodalomtörténeti összefoglaló bevezetőjében Jahn professzor a fentiekől eltérően tagolja az afrikai kultúrát s ezen belül az irodalmat. A szerző kiinduló pontja, hogy „Afrika földrajzi fogalom s nem kulturális” (13.). Az irodalmi-művészeti topológia szerint ez azt jelenti, hogy az „afrikai irodalom” terminológiában az Afrika-szó nem a kontinenset, hanem az itt kialakult s innen az évszázadok során Amerikára és az antillai szigetvilágra kisugárzott (s ott a tradicionális afrikai kultúrától időben és térben elválasztott, de jellemző sajátágai-ban azonos alapvetésű) kultúrát jelöli. Az így értelmezett *afrikai* kultúrának három élesen körülhatárolható eleme van: az *agisymba*, az *izlám-arab* és a *nyugati kultúra*.

Az *agisymba* — új fogalom az afrikai kultúrtörténetben. Jahn professzor szándéka szerint alkalmas lehet arra, hogy — mint semleges fogalom, Ptolemaiosz térképén Afrika elnevezése — helyettesítse azokat a gyakran ellentmondásokat, sőt faji előítéleteket is tükröző terminológiákat, amelyek mint „Fekete-Afrika”, „Néger-Afrika” vagy „Szahara alatti Afrika” a földrajzilag a Szahara vonalától a Fokföldig élő, több évezredes önálló fejlődésű kultúrával rendelkező népek ősi kulturális hagyományait, művészeti, vallási és irodalmi tradícióit definiálják.

Az *izlám-arab kultúra*, az évszázados egymásra hatások ellenére is, a néger törzsek kultúrájától élesen körülhatárolható, s földrajzilag is elsősorban a Földközi-tenger melléki népek műveltségét határozza meg.

A *nyugati kultúra*, amely a XVI–XVII. századtól kezdve a rabszolgakereskedők és telepesek közvetítésével jutott a kontinensre, a gyarmati elnyomás idején igen mélyen megváltoztatta — elsősorban — az *agisymba* kultúrát.

E három kultúra keveredéséből így *két újabb* származott: az *agisymba* és az *izlám-arab kultúra* keveredését tükröző

afro-arab, vagy *arab-agisymba*, valamint az agisymba és a nyugati kultúrák egymásra hatásából kifejlődött *újafrikai* kultúra.

A szerző ez utóbbi kulturális komplexum irodalmi vonatkozásait, az újafrikai irodalom kialakulását és történetét elemzi. Míg az agisymba irodalmi emlékei az orális népköltészetet és mondavilágot jelentik, az újafrikai irodalom — a néhány XVII — XIX. századi írásos emlék után — a XX. században kialakult írásos, szerzős írói alkotásokat foglalja magában. Az afrikai nyelvcsaládok — a bantu, koikoin és seen — közül írásos alkotások először a legfontosabb bantu nyelveken — khosza, zulu, szotó és csvana nyelven — jelentek meg a múlt század második felében. Ekkor öltött nagyobb méreteket az európai misszionáriusok etnográfiai és folklór-kutatása is, s ezek eredményeinek, a népköltési antológiáknak pontos összegyűjtése és felsorolása J. Jahn egyik nagy érdeme (l. *Az agisymba orális irodalma* c. fejezetet).

A szükségsszerű időrendi tárgyaláson belül a szerző nagyobb problémakörökben kíséri végig az afrikai, szigetvilági és amerikai irodalom kibontakozását. A XIX. századi *afro-amerikai irodalom* tárgyalását a népköltészet, majd *A déli bantu nyelvű irodalom* elemzése követi. *A Néger spirituálé* a *Blues és kalipso* és az amerikai *Néger reneszánsz* c. fejezetek az elmúlt években szétszórtan folytatott részkutatásokat ötvözik színvonalas szintézissé. A politikailag és irodalmilag egyaránt jelentős, a francia nyelvterületű országokban kialakult *négritude* és az új afrikai államok kivívását, megszilárdítását segítő, a kolonializmus elleni irodalmi harcot kifejező *titlakozó irodalom* részletes elemzése a szerző politikai és emberi tisztánlátását, mély szakmai hozzáértését bizonyítja.

Az egyes fejezeteket pontos és bő bibliográfiai anyag zárja, az afrikai írók idézett műveit pedig a szerző a tétel-szám megadásával a *Gesamtbibliographie*... pontos adataihoz utalja.

A *bibliográfia* — az első kötetben közölt számadatok szerint — 100 afrikai *antológiát*, 560 — fele-fele arányban európai és afrikai nyelven alkotó — szerző 600 európai és 400 afrikai nyelvű *szépirodalmi alkotását* sorolja fel. A második rész, az amerikai néger irodalom bibliográfiája 800 szerző 1820 művét tartalmazza; 603 szerző 1215 műve *angolul*, 142 szerző 386 műve *franciául*, 37 szerző 119 műve *spanyolul* és 18 szerző 100 műve *portugálul* jelent meg.

A gyűjtőmunka, amely igen sok afrikai és amerikai információs szervezet és iro-

dalomtörténész segítségével is támaszkodott, *kettős célt* tűzött maga elé: a jelzett kultúraterületek irodalmát bemutató valamennyi antológia és minden önállóan megjelent szépirodalmi munka felsorolásával az *irodalmi termést*, a fordítások pontos felsorolásával az *irodalom kisugárzását* kívánta érzékeltetni. A gyűjtés különösen az Afrikában megjelent kiadványok felkutatásában jelentett hatalmas munkát, hiszen csak Nigériában és a Dél-afrikai Köztársaságban szerkesztenek nemzeti bibliográfiát. A munka így mindenekelőtt az afrikai irodalom megismeréséhez nyújt nagy segítséget, megadva minden nem európai nyelvű munka *címének* angol, francia és német *fordítását*, s megjelölve azok műfaját is.

A gyűjtés nehézsége és úttörő jellege okozta, hogy a kitűzött célt, a gyűjtés teljességét a bibliográfia szerkesztőjének nem sikerült maradéktalanul elérnie.

Gyűjtéseim során a bibliográfia afrikai részéhez mintegy 70 kiegészítő tételt találtam. Kimaradt pl. J. P. Clark nigériai színműíró *Three plays* (London, 1964) c. munkája, J. L. Dube zulu nyelven alkotó dél-afrikai regényíró *Insila kaTshaka* c. művének (l. 871. tétel) angol fordítása (*Jeje the body servant of King Tshaka*, Lovedale, 1951), az ugyancsak dél-afrikai köztársasági A. Hutchinson *The rain-killers* c. színműve (London, 1964), s a Sierra Leone-i R. S. Easmon *Dear parent and ogre* c. színművének (l. 244. tétel) új kiadása (London, 1964).

A különböző álneven megjelent munkáknál is lehet azonosítást megállapítani, pl. a *Strong Man* of the *Pen* álneven feltüntetett szerző (l. 588. tétel) azonos S. O. Olisha nigériai íróval (műveit l. 488—492. tétel alatt).

Ez a néhány kiegészítő megjegyzés természetesen semmit nem von le a hatalmas munka értékéből: az első fellelhető XVIII. századi, Európában és Amerikában publikált művektől 1964 végéig (a néhány 1965-ös kiadás előzetes kiadói hírek alapján kerülhetett felvételle) felsorolja és műfaji, nyelvi megjegyzéseivel megközelíthetővé teszi az afrikai és amerikai néger írók szépirodalmi alkotásait.

A bibliográfiának *magyar vonatkozása* is van: Pajkossy György közlése alapján szerepelnek benne a magyar nyelvű önálló fordítások is, szám szerint 4 afrikai és 7 amerikai mű, illetve antológia.

Mint minden új kutatási terület *első szintézise*, J. Jahn munkája is két nagy értéket jelent. Figyelemreméltó új szempontok szerint *rendszerezi* az afrikai irodalomtörténészek eddigi munkájának eredményeit, s ugyanakkor megmutatja a hiá-

nyokat s újabb munkára, a „fehér foltok” eltüntetésére sarkall. Nagy munka vár még az irodalomtörténészekre és stílus-kutatókra az afrikai nyelveken születő irodalom feldolgozásában és értékelésében, s a tradicionális (agisymba) és nyugati kultúra egymásra hatásának elemzésében.

A két kötetet a kölni *Diederichs kiadó* izléselesen egyszerű, szép és nagyon pontos tipográfiájú kidolgozásban adta közre. Talán csak egy kifogást emelhetnénk: a történeti kötet védőborítójának afrikai népművészeti ihletésű grafikáján kívül a kötetek semmilyen illusztrációs, fényképes anyagot nem tartalmaznak.

PÁRICSY PÁL

John Russell Brown: Shakespeare's Plays in Performance. London, 1966. Edward Arnold, 244.

A „shakespeareológiában” — a kutatások és elemzések nagyszerű eredményei ellenére is — lassan egyre szembetűnőbbé lesz bizonyos egyoldalúság: Shakespeare drámáit szinte kizárólag mint költői alkotásokat tanulmányozzuk; lényegesen több figyelmet fordítunk az írott Shakespeare-művekre, s csak igen keveset foglalkozunk az írott művek színpadi megjelentetéséből adódó sajátos problémákkal. Ez a szemlélet már Wilson Knightnél markáns megfogalmazásra talált („Shakespeare-ről inkább mint filozófus költőről kell beszélnünk, semmint a színpad embe-réről” — írta a *The Wheel of Fire* előszavában), s egy-két kritikai művet (pl. A. C. Sprague: *Shakespeare and the Actors*, 1944.), valamint néhány, kimondottan színházi ember tollából származó tanulmányt nem számítva, szinte teljes mértékben uralkodóvá lett a Shakespeare-kritikában. (Érdemes megjegyezni, hogy a közelmúltban megjelent magyar nyelvű Shakespeare-irodalmi szemelvény gyűjtemény, a Szenczi Miklós szerkesztette *Shakespeare az évszázadok tükrében* című kötet anyagának kiválasztásában is mennyire érvényre jutott ez a szemlélet.)

John Russell Brownak, a birminghami dramaturgiai tanszék igazgatójának könyve jelentős kísérlet arra, hogy Shakespeare művészetét a színpadon életre kelt drámán keresztül vizsgálja. A szerző az ilyen elemzés létjogosultságát és szükségességét igyekszik mindenekelőtt igazolni, s már e bizonyítási eljárás során számos értékes, tudományos távlatot nyitó gondolatot fogalmaz meg. Mindenképp meg kell említenünk a színészi játék és az írott

szöveg kölcsönhatására vonatkozó megállapításait: finom elemzéssel mutat rá a néma reagálások, a késleltetett reflexek jelentőségére, és azokra a szöveg nem kísértékekre, amelyek egy-egy jellem teljesebb ábrázolását teszik lehetővé ott, ahol a dráma szövege, csak egy kurta színpadi instrukcióval (Exeunt vagy They fight) utal a színész feladatára. Tételét jól választott példákkal bizonyítja, ezek között is különös figyelmet érdemel Macbeth és Macduff V. felvonásbeli dialógusának és az azt követő párviadalnak az elemzése, amelynek során Russell Brown bemutatja, milyen új árnyalatokkal gazdagíthatja a színész a drámai alakot, ha a néma akció keretén belül gesztusokban végigfut az alak teljes érzelmi skáláján, a kétségbeeséstől az újjáéledő, elszánt reménykedésig.

A „szövegközpontú” Shakespeare-elemzés számára is figyelemre méltók Russell Brownnak a shakespeare-i szöveg „vízalatti áramlataira” vonatkozó megfigyelései. (A kifejezés — az angolban E. R. Hapgood fordítása nyomán „subtext” formában elterjedt szót — Sztanyiszlavszkijtól kölcsönzi, s ugyanabban az értelemben alkalmazza, mint ahogy azt a nagy rendező a csehovi dramaturgia sajátosságainak feltárásánál használta.) Azt hangoztatja, hogy ezek a rejtett, s főleg a színpadi megszólaltatásban érzékelhető áramlatok sajátos drámai funkciót hordoznak: az egyes akciók indítékait világítják meg s a jellemek pszichológiai hitelességét fokozzák. Számos jelenetet vizsgál meg a „subtext” szempontjából; a *Macbeth* és a *Hamlet* egy-egy képének elemzése a kötet kiemelkedő részei közé tartozik.

A Shakespeare-kritika és a színjátszás már régebben megpróbálkozott azzal, hogy szöveg mögötti „valóságokat” tárjon fel. Ezek a kísérletek minden esetben sikertelennek bizonyultak, mert csak arra irányultak, hogy a shakespeare-i gondolatokat az éppen akkor divatos ideákkal azonosítsák (pl. Hamlet Oedipusz-komplexuma). Russell Brown a „vízalatti áramlatok” keresésénél a shakespeare-i koncepciók keretein belül marad; kerül minden belemagyarázást, s csakis a tényleges akciók fényében vizsgálja a szöveg alatti áramlásokat. Elemzéseinek próbakövéül nemcsak a mai színpad Shakespeare-produkcióit használja fel (N. b. kitűnő kritikai értékeléseket olvashatunk a kötetben Zeffirelli *Romeó és Júliá*járól, és a Royal Shakespeare Company bemutatói-ról), hanem visszatekint a korábbi nagy Shakespeare-alakításokra (Macklin, Kean, Irving és Gielgud Shylockjára), sőt vizsgálat tárgyává teszi az Erzsébet- és

Jakab-kori színjátszást is, és arra a korábbi nézeteket cáfoló következtetésre jut, hogy a XVI. és XVII. század fordulójára bizonyos naturalista játéktípus alakult ki, ami a drámaírókat, főleg Shakespeare-t, arra készítette, hogy a verbális dramaturgiai eszközök mellett más színpadi lehetőségeket is (néma reagálások, gesztusok, stb.) tudatosan alkalmazzanak.

Mindebből könnyen kínálkozna valami olyan tanulság, hogy a shakespeare-i életmű elemzése kizárólag a színház vonatkozásában lehetséges. Ilyen következtetés azonban túlzóan egyoldalú lenne; John Russell Brown könyvének fő érdeme épp az, hogy a színházi vonatkozások gondos számbavétele és fontosságuk meggyőző feltárása után sem veti el az irodalmi nézőpontot, hanem az irodalmi és színházi elemzés összehangolását sürgeti, mert ebben látja a Shakespeare-kritika továbbfejlődésének lehetőségeit.

PÁLFY ISTVÁN

Earl R. Wasserman: Shelley's Prometheus Unbound. A Critical Reading. Baltimore, 1965. Johns Hopkins Press.

Wassermannak, a baltimore-i John Hopkins egyetem professzorának ez a műve — amely, mint címe is mutatja, Shelley híres költeményének részletes elemzése — a maga nemében egyedülálló, legalábbis annyiban, hogy azt a filozófiai kontextust emeli ki, amelyben a mű fogant és íródott. Shelley prózai írásainak — elsősorban az *On Life és a Speculations on Metaphysics* — segítségével a szerző körvonalazza a dráma filozófiai foglalatát, majd ezen a kontextuson belül értelmezi a *Megszabadított Prometheus*-t.

A *Lét* (Being) c. fejezetben Wasserman megállapítja, hogy Shelley egyetlen filozófusnak vagy filozófiai rendszernek sem volt követője. Eklektikus volt, aki Platón, Locke, Berkeley, Hume ideáiból merített, és így alakította ki saját metafizikáját és ontológiáját.

Mivel minden filozófiai rendszernek a lételméletre vonatkozó tanításai alkotják annak alapját, Wasserman Shelley ontológiáját boncolgatja legrészletesebben. Elsősorban az előbb említett prózai művekre (*On Life, Speculations on Metaphysics*) támaszkodva állapítja meg, hogy Shelley szubjektív idealista volt. Végigkíséri Shelley filozófiai rendszerének — ahogy saját maga nevezte: intellectual philosophy vagy intellectual system — kialakulását. Kimutatja, hogy Shelley szükségszerűen az angol empiristák örö-

köse, és nem platonista vagy neo-platónista, ahogyan egyes kritikusok tévesen értelmezték. S bár az előbb említett meditációi szoros rokonságot mutatnak Berkeley tanaival, sőt Hume szkepticizmusával, mégsem lehet Shelleyt Berkeley tanítványának nevezni, hiszen tagadja isten létét, ami pedig annál döntő fontosságú. Kezdeti dualista nézetei (létezik anyag, és létezik szellem, s az utóbbi világszellemként összevegyül az előbbivel és mozgást visz annak tömegébe) Hume hatására monistává alakulnak: csak egy valami létezik, és ez a „One Mind”, azaz az Egyetlen Tudat; mondván „nothing exists but as it is perceived”. A tudat szenzorikus érzékeli a külső világot, sajátmagát pedig intuitíven észleli; és ez a kétfajta tudatosság alkotja a valóságot az egyén számára. Azaz: „A Tudat a Lét”, és nem az oka annak, sem pedig annak mindent áthatoló, mindenben előmlő, mindennel összevegyülő világszellem.

Berkeley-nél az isteni és az emberi tudat két külön realitásként szerepel, ugyanakkor Shelley elvet mindenféle istent (Teremtő, végső Ok), isteni tudatot, és azt mondja: csak egy része, töredéke vagyok az Egyetlen Tudatnak, a „One Mind”-nak. Az emberi tudat, noha része az Egyetlennek, alá van vetve a dualizmus (anyag—szellem stb.), különbözőség, azonosság, idő és tér illúzióinak. Az individuális emberi tudatnak nincs külön léte, hanem az Egyetlen Tudat metafizikus valóságában egyesül a többivel, az előbbi illúziók nélküli állapotban.

Shelley intellectual philosophy-ja három egymástól független abszolútummal rendelkezik — mondja Wasserman —: az Egyetlen Tudat, az egyetlen mozgató ok, és az egyetlen alakítóerő; s ezek felelnek meg a lét—történelem—tökéletesedés, ill. realitás—hatóerő—érték hármának.

A szerző szerint ebből következik, hogy a *Megszabadított Prometheus* témája voltaképp az Egyetlen Tudat, eseményeinek forrása a tudaton kívüli mozgatóerő és a dráma az Egyetlen Tudat tökéletességbe vivő fejlődésének a története. Továbbá Prometheus azonos az Egyetlen Tudattal, hiszen a drámában ő az egyedüli igazán „örök és változhatatlan”, és ez természetesen csakis az Egyetlen Tudat attribútuma.

A szerző Shelley filozófiai nézeteinek megvalósulását elsősorban a költő mítosz-szal való bánásmódjában találja. Éppen ezért a könyv egyik legfőbb problémája a költemény mítosz-felhasználása és mítosz-teremtése.

Shelley számára a mítosz nem képzelet szötte mese. Bármilyen eredete, nem té-

veszthető össze a „külső valósággal”, és éppen ezért sokkal igazabb az érzékelhető világnál, amiről az ember tévesen azt hiszi, hogy a tudatán kívül létezik. A mítosz elemei kétségkívül a „dolgok” tudati tolmácsolásai, tehát mindenekelőtt gondolatok, és így az egyik mítosz alkotó részei ugyanolyan valóságosak, mint bármelyik másé. Ebből következik, hogy a mítoszok elemei tulajdonképpen felcserélhetők. A különböző mítoszok nem egymástól eltérő mesék vagy népi hitek, hanem a tudat különböző erőfeszítései ugyanannak az igazságnak a megértésére. Ennélfogva a mítoszok anyaga minden különbség nélkül a költő rendelkezésére áll abban a feladatában, hogy a gondolatokat a lehető legtökéletesebb szerkezetben rendezze el. S hasonló módon a tapasztalati tudományok, a legendák és az egész irodalom az emberi tudat gondolatokból (tehát a tévesen „külsőnek” hitt valóság interpretációiból) álló képződményei, és így a mítoszokkal kapcsolatos szinkretizmus rájuk is érvényes.

Így válik érthetővé a költő mítosz-felhasználása és mítosz-teremtése. A *Megszabadított Prometheus*ban Shelley a Prometheusról szóló hagyományos és az Aiszkülosz által használt mítoszokat csak formailag olvasztotta drámájába. Érdekesen megfigyelhető ez pl. Jupiter esetében. Shelley-nél ő nem a mindenható, istenek ura, hanem csak Prometheus-Egyetlen Tudat torz árnyéka, aki csak annak a bizonyos átoknak a kimondásával nyer hatalmat. Természetesen, amint Prometheus azt visszavonja, tehát az Egyetlen Tudat eléri a tökéletességét, a torz árnyék is eltűnik, azaz Jupiter visszasüllyed a semmibe. Ugyancsak jellegzetes példa Shelley szinkretizmusára az első felvonásban megjelenő Krisztus, aki — Wasserman értelmezésében — a tökéletlenség állapotában levő tudat legmagasabb rendű formája.

Az itt felvázoltak alapján kibontakozhat Wassermann művének alapvető koncepciója.

A végső soron szubjektív idealista Shelley *Megszabadított Prometheus*a teljes mértékben tükrözi szerzőjének filozófiáját. Pontosabban: a mű az intellectual philosophy-nak a dráma nyelvére való „lefordítása”. Egy teljesen új utakat feltáró koncepció, mint Wassermané, természetesen bizonyosfajta merészséget követel, és talán ez okoz némi „optikai csalódást” — egyes tények figyelmen kívül hagyását vagy éppen eltűlöztetését.

Jelen esetben Shelley társadalmi forradalmisága az, ami bizonyos torzulásokat szenvedett. A költő forradalmisága

meglehetősen közismert és bizonygatásra nem szoruló tény. Mégis Wasserman ezt vagy figyelmen kívül hagyja, vagy ha említi, akkor is valamifajta utópista és inkább csak elméleti forradalmisággá alakítva, amely csakis valamilyen erőszakmentes harchan nyilvánulhat meg.

Ez és az ehhez hasonló kisebb-nagyobb mértékű torzulások semmit sem vontak le Wassermann művének értékéből — éppen azért, mert úttörő munkára vállalkozott: a Shelley filozófiája és költészete közti kapcsolatnak egészen új aspektusait világította meg.

ROZSNYAI BÁLINT

Georg Balzer: Goethe als Gartenfreund. München, 1966. 228.

A Goethe-irodalom hatalmas tengerében ez a könyv új oldaláról mutatja be a költőt. A mű előszavában a szerző, aki kiváló és ismert szaktudós e téren és már korábban egyes cikkeiben is foglalkozott e témával, — megállapítja, hogy Goethe mint kertész és a kertbarát mind a mai napig ismeretlen, pedig szavait idézve „a kerti világ iránti szeretete kora ifjúságától késő öregségig kísérte”, és „élete felét a növények és fák fejlődésének megfigyelésére fordította”. Közismert, hogy Goethe természettudományi munkái sorában milyen fontos helyet foglal el a *Növények Metamorfózisa* (1790). Ismeretes az is, hogy a költő az Egyiptomból származó ún. páfrányfenyőt (ginkgo biloba) meghonosította Weimarban és csodálatos költeményeket szentelt e címen neki. Günter Schmid, Goethe természettudományos művei bibliográfiájának kiváló összeállítója (*G. Schmid: Goethe und die Naturwissenschaft. Eine Bibliographie.* Halle 1940. 620.) megállapította, hogy a költő műkedvelő kertészkedéséről egész könyvet lehetne írni. Ez a kijelentés adott indítékot a szerzőnek, hogy a nagy írónak ezzel a kevésbé ismert tevékenységével foglalkozzék. Ez sikerült is, szinte egy esokorba gyűjtve tárja eléink ezt a rendkívül érdekes és költői oeuvre-je szempontjából lényeges tevékenységet. Itt tudjuk meg azt, hogyan vált Goethe műkedvelő kertésszé, hogyan került birtokába a weimari park legidillikusabb helyén fekvő kert háza (Das Gartenhaus), mely ma is idegenforgalmi nevezetesség. Hogyan alakult ki későbbi lakóházának a Frauenplanon levő házikertje, mi az ott nemesített virágok sora, mit tett Goethe a jénai híres fűvészkert kialakítása érdekében, vagy milyen kapcsolatban állt mint miniszter és mint magánember az udvari kertészettel, és mit tett a kertész-

képzés érdekében. E tevékenység sokrétű volt és mindenre kiterjedt, ami Goethét ezen a téren érdekelt. Balzer könyve függelékeként közli Goethe 1776–1832, halála napjáig terjedő ún. Kertinaplóját (*Aus Goethes Gartentagebuch*), mely az ismert Tag- und Jahreshefte mellett ugyancsak rendkívüli érdekes és fontos adatokat tartalmaz, és jellemzően tükrözi a költő erre vonatkozó tevékenységét. A függelék még a Goethéről elnevezett kertészeti és növényteni meghatározásokat is felsorolja, melyből csodálattal látjuk, hogy mennyi ismert és nemesített virágfajta viseli a költő nevét. Éppen a legismeretbővebb virágok, a szegfűk, georginák, dália, rododendronok sőt a rózsák soraiból találunk itt példányokat Goethe nevével ékesítve. A könnyű, de szakembernek is élvezhető, fordulatos stílusban megírt, gyönyörű illusztrációkkal tarkított, sőt Goethe saját rajzait is közlő, külső formájában is tetszetős könyv ismeretbővítő tartalmánál fogva feltétlen nyeresége a mérhetetlen tömegű Goethe-irodalomnak, és mert újat hozott, örömmel üdvözlhetjük megjelenését.

GYÖRGY JÓZSEF

David Hayman: A First-Draft Version of *Finnegans Wake*. Austin, 1963. University of Texas Press.

Hasznos és tanulságos könyvvel ajánlkozta meg a Joyce-irodalmat David Hayman, a Texasi Egyetem angol professzora, amikor közreadta A *Finnegans Wake* első fogalmazványát.

Joyce 1923 tavaszától 1938 nyaráig szakadatlanul utolsó könyvén dolgozott, mely *Készülő Műből* (*Work in Progress*) 1939-ben, a könyv megjelenésének évében szilárdult kész alkotássá, a *Finnegans Wake*-ké. Ezalatt a hosszú idő alatt tömérdek jegyzet, fogalmazvány, átdolgozás, többszörösen átjavított kézirat-variáns, gépirat, nyomdai levonat és részlet-publikáció jelezte a szöveg joyce-i dúsfításának eljárását.

D. Hayman, miután gondosan áttanulmányozta, időrendbe tette és értelmezte a British Museumban található mintegy kilencezer oldalnyi szöveg-nyersanyagot s figyelembe vette a Buffalói Egyetem Joyce-gyűjteményének a mű megfogalmazása szempontjából számba jövő anyagát, bevezette, rekonstruálta és katalógusba foglalta a *Finnegans Wake* kidolgozásának legfontosabb szövegváltozatait. Munkájának e három mozzanata egyben könyvének három fő szerkezeti eleme.

D. Hayman könyvét Joyce olvasói,

kritikusai és korunk irodalmának kutatói egyaránt haszonnal forgathatják. Az olvasók szempontjából a könyv azért jelentős, mert csökkenti azokat a rendkívüli nehézségeket, amelyekkel a szöveg megértése jár. Hayman közlési módszere és jelkulcsa alkalmas arra, hogy az olvasó a könyvben megtalálja a szöveg legkorábbi és legkevésbé bonyolult változatát. A *Finnegans Wake* természetesen így sem válik olvasmányossá vagy könnyen érthetővé. De kozmikus szójátékait, agyafúrt szerkezeti megoldásait az első fogalmazvány áttekinthetőbbé teszi. A Joyce-kritikus számára a könyv azért fontos, mert lehetővé teszi, hogy a kutató a *Finnegans Wake* bármely bekezdésére rápillantva ugyanannak a szövegnek különböző fejlődési fázisait egymással szembeállítva lássa meg. Ennek jelentősége akkor tűnik ki, ha tekintetbe vesszük, hogy egyetlen sokszorosan átjavított, rövidítésekkel megtűzdelt, áthúzott, félig vakon rótt, gyakran alig kivehető kéziratlap pusztá kibetűzése is milyen nagy nehézséget jelent a Joyce-kéziratok búvárainak. Korunk irodalomtörténész sőt kultúrtörténész pedig azért hajolhat érdeklődéssel D. Hayman könyve fölé, mert benne a szürrealizmus és a konstruktivizmus egyik legjellegzetesebb és legszéltségesebb irodalmi kifejeződését egy műben láthatja és *in statu nascendi* tanulmányozhatja.

E két, közvetlen művészi megjelenésében egymástól annyira elütő izmusnak egy műben történő ilyen jellegű egyesülése példátlan a próza történetében. Az a körülmény, hogy e két ellentétes irányzat Joyce utolsó művének lapjain, mintegy az író alkotói elveinek művészi végkövetkeztetéseként a legszéltségesebb formában együtt jelentkeznek, Joyce világnézetéből s a valósághoz való viszonyából következnek. Már Joyce-nak a századfordulótól az első világháborúig tartó első korszakában is megfigyelhető a halmozó és a szerkesztő törekvések egyidejű felbukkanása. E korszaknak még realizmussal is vegyülő naturalista törekvései a *Stephen Hero* című önéletrajzi vázlatban, a *Dublini emberek* novelláskötetében és a *Számkivetettek* című drámában a századelő író viszonyainak sorjázó pillanatfelvételei képeiben jelentkeznek. Ugyanakkor tudjuk, hogy Joyce a kiadótól minduntalan visszautasított novelláskötetének megjelenésénél csak egy dolog tartott fontosabbnak: azt, hogy a kötet novellái a tőle megszabott szerkezeti rendben jelenjenek meg.

Joyce második korszakának főművében, az *Ulysses*-ben az ábrázolt világ jelenségeinek halmozása megnövekedett mértékben és minőségileg új fokon figyelhető meg.

A naturalizmus tárgyakat katalogizáló módszere egyrészt közvetlenül tovább él, másrészt befelé fordul, s expresszionista, szürrealista formát ölt. Joyce a fényképezőgép lencséjét a lélek világára irányítja. Az eredmény a laza tudatműködést regisztráló belső monológ, mely a tudatfolyam gáttalanul, parttalanul áradó szabad képzettársításait igyekszik érzékeltetni. A belső monológ kaotikus katalógusa mellett az objektív idővel szembe vetett átélt idő ábrázolása az a másik fontos tényező, mely az *Ulysses* formáját extenzívve teszi. Am az *Ulysses*-ben Joyce első korszakának nemcsak felsoroló mozzanatai jelentkeznek minőségileg más mértékben és fokon, hanem konstrukciós elemei is új kiterjedést és formát vesznek fel, s a konstruktivizmus alakjában jelentkeznek. Joyce expresszionizmusa és szürrealizmusa az *Ulysses*-ben konstruktívizmussal párosul.

A konstruktivizmus leginkább a regény homéroszi párhuzamaiban szembevetendő. Az *Ulysses* minden egyes epizódja párhuzamos az *Odysssea* valamelyik epizódjával. Minden főszereplője (Dedalus, Mr. Bloom, Mrs. Bloom) és a legtöbb mellékszereplője (Mr. Deasy, Gerty McDowell, Bella Cohen stb.) megfelel az *Odysssea* főalakjainak (Telemachos, Odysseus, Pénélope) és mellékalakjainak (Nestor, Nausikaa, Kírké stb.). Felépítése is hasonló Homérosz eposzához, Dedalus reggeli tevékenysége: a Telemachia (az első három epizód); Bloom egésznapos bolyongása: a szűkebb értelemben vett Odysseia (a negyedikről a tizenötödik epizódig); és végül Dedalus és Bloom hazatérése: a Nostos (a tizenhatodikról a tizennyolcadik epizódig). A homéroszi párhuzamok a regény legapróbb részleteiig elhatnak. A konstruktivizmus az *Ulysses*-ben más módon is megnyilatkozik. Az egyes epizódok az emberi test egy-egy szervét, részletét képviselik, s ezek együttléve kiadják az emberi testet. Joyce ugyanakkor az epizódokat egy-egy tudomány- és művészeti ággal, színnel, szimbólummal és technikával is összekapcsolja. Konstruktivista módon biztosítja a szerkezet egységét a visszatérő vezérmotívumok és a matematikai pontossággal kikalkulált arányviszonyok is. Az *Ulysses* tizennyolc epizódjának közepe táján elhelyezkedő tizedik epizód maga is tizennyolc részből áll, s mintegy kicsinyített mása a műnek.

Ha az *Ulysses* álomszerű mű, a *Finnegans* álommitosz. Összeolvadó alakjai, képtelen képei, illanatonként változó szinterei, a világtörténelemben szabadon kóborló időmegoldása, a nyelvet elemeire bontó, az elemeket összekeverő, majd

bizonytalanul sokértelmű módon összerakó stílusa a szürrealizmus álom-művészetének világirodalmi méreteiben is az egyik legvégletesebb, ha nem a legvégletesebb kifejezése. A megnövekedett kaoszt még az *Ulysses*-nél is szigorúbb és feszebb konstrukciók igyekeznek ellensúlyozni. Közülük Giambattista Vico *La Scienza Nuova*-ja történetfilozófiájának felhasználása a legfontosabb. Eszerint a történelem örök körforgás, ismétlődő fázisokkal. A kocsmáros Earwickerré lett kőműves Finnegan álma az egész világtörténelmet felöleli, s fantasztikus álom-asszociációinak szálait Joyce az indiai filozófia világkorainak, Yeats *A Vision* és Blake *The Mental Traveller* című műve kiszabott ciklusainak, a ciklikusan egymásba épített álomrendszereknek, a kör, a kereszt és a négyyszög mértani formáinak, Einstein relativitáselméletének, Freud és Jung lélektanának, a hinduk szent könyveinek, *A Paradicsom Elvesztése* és *A Paradicsom Visszanyerése* miltoni feldolgozásának, Finn MacCool ír mítoszának, *Tristan és Isolda* történetének, *A tücsök és a hangya* La Fontaine-i meséjének vázára is rászövi. A konstruktivizmus az *Ulysses*-ben még inkább a regényrészek külső és belső szerkezeti kapcsolataiban nyilvánkozik meg. A *Finnegans*-ben már nyelvi síkon is jelentkezik. Nyomonkövetését éppen D. Hayman könyve könnyíti meg.

Annak világnézeti okára, hogy miért párosul egyre inkább az extenzív és a konstrukciós módszer Joyce életművében, e tendencia csúcspontján, a *Finnegans Wake*-ben vetődik a legélesebb fény. Joyce világnézetének, művészi magatartásának az a legfőbb jellemzője, hogy az adott világ megtagadása nem jár együtt egy másik, akár csak egy lehetséges világ igenlésével. Az imperializmus korszakának növekvő és két világháborúban kirobbanó ellentmondásai nem szembefordítják a valóság negatív oldalával, hanem egyre inkább elfordítják az egész valóságtól. Ez azzal a művészi következménnyel járt, hogy az ábrázolandó világot egyre kevésbé tudta átélni, egyes jelenségeiben mind kevésbé volt képes az emberileg lényeges általános törvényt felfedezni. Egyes és általános művészi világképében elválik. Az egyes nem az általános felé tör, hanem egy szinten halmozódik. Az általános nem az egyesből nő ki, hanem művésziileg szervetlen konstrukciók formájában kívülről kényszeríti rá rendszereit a zűrzavarosan kavargó-forrongó jelenségvilágra. Joyce szürrealizmusa és konstruktivizmusa a típusmentés megszüntetésének termékei; összetartozó, de szerves művészi egységbe nem álló végletek.

EGRI PÉTER

A IV. SZOVJET ÍRÓKONGRESSZUS

1967. május 26. és június 2. között zajlott le Moszkvában a Szovjetunió íróinak IV. össz-szövetségi kongresszusa.

Minthogy az 1967-es év jubileumi év a szovjet társadalom életében, a mostani, IV. kongresszus a szovjet irodalom 50 éves fejlődése eredményeinek mintegy a mérlegét volt hivatva elkészíteni. A jubileumnak ez az atmoszférája, amikor szívesebben beszélnek a sikerekről (ami természetes is), akarva, nem akarva rányomta bélyegét a kongresszuson elhangzott beszámolókra.

K. Fegyin megnyitó szavai után öt beszámolót olvastak fel:

G. Markov *A mai kor és a próza problémái* c. beszámolójában hogy át tudja tekinteni a művek hatalmas mennyiségét, a szovjet prózát tematikai szempontból kiindulva vette vizsgálat alá.

Kritikai megjegyzéseket Markov csak egy szerző, B. Mozsajev irányában tett, megbírálv *Fjodor Kuzmin életéből* c. elbeszélését. Beszámolójában elismeréssel szolt a történelmi tényközlő és a memoár műfaj jelentős eredményeiről, megemlkezve Ehrenburg emlékiratairól, Pausztovszkij önéletrajzi elbeszéléseiről, Katajev regényformában megírt visszaemlékezéseiről.

Az utóbbi évek kétségtelen irodalmi eredménye — mint megállapította — Kazakevics *Kék füzet* c. elbeszélése, amelyet a történelmi pillanat éles megragadása hat át, M. Saginjan *Az Első Összoroszországi Kongresszus* c. regény-krónikája,

valamint Katajev, A. Koptyelov, Sz. Dangulov művei, melyek kiválóan dolgozták fel a történelmi-forradalmi témát.

A szovjet költészetről szóló beszámolójában Dugyin, sajnos, nem tűzte maga elé azt a feladatot, hogy elemezze a mai szovjet költészet helyzetét. A szovjet költők neveinek és műveinek egyszerű felsorolására szorítkozott. A „jubileumi” szellem, az ellentétek eltüntetésére való törekvés éppen ebben a beszámolóban érezhető a legjobban.

A. Szalinszkijnek *A szovjet dramaturgia hagyományainak mai fejlődése* c. beszámolójában a szatíra műfajával foglalkozott, rehabilitálva a műfajt, amelynek sok kárt okozott a forradalmi irodalom feladatainak egyszerűsített és vulgáris felfogása. Szalinszkij igen sok érdekes vígjátékot sorol fel, amelyek sikert arattak Moszkvában és az egyes köztársaságok nemzeti színházainak színpadán.

L. Novicsenko *A kritika alkotói tapasztalata* c. beszámolója E. Szurkov, V. Ozerov és B. Rjurikov felszólalása a szovjet kritikai élet időszéri problémáival foglalkozott.

Az írók beszámolóiban és felszólalásaiban újból határozottan kifejezésre jutott az a gondolat, hogy a szovjet írók számára nincsenek és nem lehetnek „tiltott témák”. A művész a legélesebb ellentétek és helyzetek ábrázolása során sem térhet el azok tényleges mértékének, a társadalmi életben elfoglalt reális helyzetének meghatározásától.

L. S.

A MONGOL IRODALOMTUDOMÁNY RÖVID ÁTTEKINTÉSE

Negyvenhat év múlt el azóta, hogy 1921-ben, a mongol népi forradalom győzelmének és a nemzeti kormány megalakulásának évében, létrejött a Tudományos Bizottság, ennek keretében a nyelvészeti kabinet is, amely a jelenlegi nyelvi és irodalmi intézet alapját képezi.

A népi hatalom évei alatt fejlődött ki az új irodalomtudomány és a modern folklorisztika. A tudományos kutatómunka ezeken a területeken azzal a céllal folyt, hogy összegyűjtsék az anyagot, tanulmányozzák az irodalmi emlékeket, kéziratokat, sajtó alá készítsék elő azokat a későbbi kutatás számára, és ezeknek az alapján tudományos munkákat, cikkeket adjanak ki. 1961-ig több mint tíz népköltészeti gyűjteményt adtak ki, egy sor régi irodalmi emléket, a *Titkos történetet* mai mongol nyelven (1947-ben), a *Geszériadát* (1952-ben). Továbbá több mongol irodalomtörténet jelent meg, valamint a *Mongol mesék* c. monográfia (P. Horlo, 1958), *A mongol törzsek hősi eposza* c. gyűjtemény (G. Rincsenzambu, 1961) és mások.

A Mongol Népköltársaság Tudományos Akadémiájának 1961-ben történt megalakulása hozzájárult a nemzeti tudományok fejlődéséhez.

A Nyelvi és Irodalmi Intézet irodalmi osztálya három irányban folytatja tudományos kutató munkáját: a régi irodalom, a mai irodalom és a folklór területén. A régi irodalom területén, C. Dambinszuren akadémikus, folytatva a forradalom előtti irodalom történetével foglalkozó munkáját, a XVII–XVIII. század régi irodalmának tematikus kidolgozásával foglalkozik, elkészült a XIX. század irodalomtörténeti tankönyvének 3. kötete is. Az azóta eltelt időben több tudományos kiadás és feldolgozás jelent meg: így a *Mongolok titkos története*, monográfia D. Ravzsza költészetéről, három könyv a *Bigarmizsid hanról*, a *Csodálatos halott* variánsai C. Dambinszurentől, a *Gungijn zu-i szent tanítása* D. Cagantól és a *Cogtu tajdzsi versszövegei értékelésének kérdéséhez* c. tanulmány C. Szandagtól.

A régi irodalommal foglalkozó kutatások mellett jelentős munkát végzünk a régi irodalmi emlékek és szépirodalmi művek fordításainak vagy inkább a mongolra átültetett műveknek összegyűjtése és kiadása terén. Az utóbbi néhány évben került nyomtatásra eredetiben a *Csodálatos*

halott tibeti-mongol változatának 1. és 2. kötete, Kalpi niktar *Mongol-tibeti értelmezései*, D. Ravzsna *A holdbagolyról szóló éneke*, *Gelegbalszan jókívánságai*, a *Dzsantar*, stb.

A mai irodalom területén folyó hatalmas kutatásokból megemlíthetjük *A mai mongol irodalom rövid története* c. munkát. Az erősen fellendült mai mongol irodalom problémáinak megismerésére ki kell emelnünk irodalomtudósaink alábbi műveit: Sz. Luvszanvandan monográfiáját *A mai mongol irodalom főhőse* címen, B. Szondom D. *Nacagdorzs életrajza és munkássága* c. monográfiáját.

Irodalomtudósaink nagy figyelmet szentelnek a mai mongol irodalmat érintő legfontosabb elméleti kérdések kidolgozásának és értékelésének.

A folklorisztika területén, egyidejűleg és szoros kapcsolatban az irodalommal, folyik a kutatás és az anyagok kiadása a kutatások számára. Az utóbbi években észrevehetően előtérbe került a folklóranyag kiadásának ügye. Megjelentek a *Mongol közmondások és szólások gyűjteményének* 1–2. része, az *Ezer találós kérdés*, *Nyugat-Mongólia hősi eposza*, *Janzsav meséi*, *Válogatott mongol népmesék*, *Zsunhen hercegnő*, *Mai mongol dalok*, *A mongol népköltészet gyűjteménye* c. gyűjtemények és egy cikkgyűjtemény a mongol hősi eposzról.

A folklór területén jelentős tudományos eredményeket képvisel P. Horlo *Mongol közmondások, szólások és talányok* és C. Munh *Megjegyzések a népköltészetéről* c. műve. Ezenkívül több érdekes cikk jelent meg e témakörben, mint pl. *A mongol mesék alapjellemvonásáról*, *Mongol triász* és *A mongol hit sámánköltészetéről*, *Az uzemcsinok folklórjából*, *A mongol tréfás dalok művésziességéről*. A folklór-kutatóink előtt álló jelenlegi legfontosabb feladatok a szájhagyomány által őrzött népköltészeti anyag összegyűjtése és ezzel együtt a népköltészet műfajainak konkrét tanulmányozása. Ezen a területen a következő témákról kezdődtek kutatások: *Mongol jókívánságok* (P. Horlo), *A mongol óda* (U. Zagdsuren) és a *Mongol dalok* (G. Rincsenzambu). A közeljövőben tervezik az egyetemek és főiskolák számára írandó *Mongol folklór tankönyve* c. kötet munkálatainak megkezdését.

SZ. LUVSZANVANDAN

Tartalom

Az Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulójára	369
<i>Nyíró Lajos</i> : A szovjet esztétika és irodalomelmélet ...	371
<i>M. Sz. Kagan</i> : Megismerés és értékelés a művészetben	378
<i>V. Kozsinov</i> : Lehetséges-e strukturális poétika?	389
<i>J. M. Lotman</i> : Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia	395
<i>M. Szaparov</i> : Három „strukturálisizmus” és a műalkotás struktúrája	405
<i>V. A. Zareckij</i> : Ritmus és értelem a szépirodalmi szövegekben	416
<i>M. Bahtyin</i> : A szó a regényben	426 ✓
<i>L. Sargina</i> : A szovjet irodalomtörténet eredményei ...	432 ✓
<i>A. Iezuitov</i> : A szocialista realizmus történelmi tanulmányozásáról	437
<i>V. Orlov</i> : Két korszak határán	448
<i>Petőfi S. János</i> : A Szovjetunióban folyó általános nyelvészeti kutatások néhány kérdéséről	454
<i>Ju. A. Szejder</i> : Az információ szemantikai jellemzői ...	466
<i>A. N. Kolmogorov—A. M. Kondratov</i> : Majakovszkij poémáinak ritmikája	473 ✓

SZEMLE

„Még egyszer a szép természetéről” (<i>Gergely András</i>) ...	490
A szovjet axiológiáról (<i>Bojtár Endre</i>)	494
Szovjet tanulmányok az irodalomelmélet köréből (<i>Fodor István</i>)	497
Viktor Makszimovics Zsirmunszkij, az irodalomelmélet és irodalomtörténet tudósa (<i>J. Levin—E. Etkind</i>)	503 ✓
Ju. M. Lotman: Vita a strukturális poétikáról (<i>Petőfi S. János</i>)	510

KÖNYVEK

B. В. Виноградов: Стилистика. Теория поэтической речи (<i>Gáldi László</i>)	518
A. В. Луначарский: Собрание сочинений в 8-ми томах (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	521
Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы (<i>Bojtár Endre</i>)	522

Труды по знаковым системам II. (<i>Petőfi S. János</i>) ...	524
Л. П. Гроссман: Достоевский (<i>Bakcsi György</i>)	526
А. В. Белинков: Юрий Тынянов (<i>Bakcsi György</i>)	527 ✓
Виктор Шкловский: Лев Толстой (<i>L. Sargina</i>)	527
В. Афанасьев: И. А. Бунин (<i>Urbán Nagy Rozália</i>) ...	529
В. Альфонсов: Слова и краски. Очерки из истории твор- ческих связей поэтов и художников (<i>L. Sargina</i>)	530
Н. Raab. Die Lyrik Puskins in Deutschland (1820—1870) (<i>Karancsy László</i>)	531
N. S. Trubetzkoy. Dostoevskij als Künstler (<i>Karancsy László</i>)	532 ✓
A. G. George: The First Sphere. A study in Kierkegaardian aesthetics (<i>Darabos Pál</i>)	533
R. Wellek: Confrontations (<i>Fenyő István</i>)	535 ~
Sprache im technischen Zeitalter (<i>Fónagy Iván</i>)	538
S. Doubrovsky: Pourquoi la nouvelle critique (<i>Gortvai Anna</i>)	541
P. de Boisdeffre: Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui (<i>Heszke Béla</i>)	543
L. Goldmann: Pour une sociologie du roman (<i>Mészáros László</i>)	544
The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama (<i>Rozsnyai Bálint</i>)	545
G. J. Becker: Documents of Modern Literary Realism (<i>Egri Péter</i>)	547 ✓
I. J. Citroen (ed.): Dix années de traduction (<i>Galla Endre</i>)	548
M. Hermann: Histoire de la littérature polonaise des origines à 1961 (<i>Hopp Lajos</i>)	550
A. Tible: African-English literature (<i>Páricsy Pál</i>)	550
J. Janheinz: Geschichte der neoafrikanischen Literatur; Die neoafrikanische Literatur (<i>Páricsy Pál</i>)	552
J. Russell Brown: Shakespeare's Plays in Performance (<i>Pálffy István</i>)	554
E. R. Wasserman: Shelley's Prometheus Unbound (<i>Rozs- nyai Bálint</i>)	555
G. Balzer: Goethe als Gartenfreund (<i>György József</i>) ..	556
D. Hayman: A First-Draft Version of Finnegans Wake (<i>Egri Péter</i>)	557

HÍREK

A IV. Szovjet Írókongresszus	559
A mongol irodalomtudomány rövid áttekintése (Sz. <i>Lőrészánvándán</i>)	560

Содержание

К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции	370
Л. Нирё: Советская эстетика и теория литературы	371
М. С. Каган: Познание и оценка в искусстве	378
В. Кожин: Возможна ли структурная поэтика?	389
Ю. Лотман: Литературоведение должно быть наукой ..	395
М. Сапаров: Три «структурализма» и структура произведения искусства	405
В. Зарецкий: Ритм и смысл в художественных текстах	416
М. Бахтин: Слово в романе	426
Л. Шаргина: Достижения советской истории литературы	432
А. Иезуитов: Об историческом изучении социалистического реализма	437
Вл. Орлов: На рубеже двух эпох	448
Я. Ш. Петёфи: О некоторых вопросах исследований в области общего языкознания в Советском Союзе ...	454
Ю. Шрейдер: Семантические характеристики информации	466
А. Колмогоров—А. Кондратов: Ритмика поэмы Маяковского	473

ОБОЗРЕНИЕ

«Еще раз о природе прекрасного» (А. Гергей)	490
О советской аксиологии (Э. Бойтар)	494
Советские исследования в области теории литературы (И. Фодор)	497
Виктор Максимович Жирмунский, теоретик и историк литературы	503
Ю. Лотман: «Доклады о структуральной поэтике» (Я. Ш. Петёфи)	510

КНИГИ

Sommaire

Pour le 50 ^e anniversaire de la Révolution Socialiste d'Octobre	370
<i>Lajos Nyírő</i> : L'esthétique et la théorie littéraire soviétiques	371
<i>M. S. Kagan</i> : Connaissance et appréciation dans l'art ..	378
<i>V. Kojinov</i> : Une poétique structurale, est-elle possible?	389
<i>I. M. Lotman</i> : La recherche de la littérature doit devenir une science	395
<i>M. Saparov</i> : Trois «structuralismes» et la structure de l'oeuvre d'art	405
<i>V. A. Zaretski</i> : Rythme et signification dans les textes littéraires	416
<i>M. Bakhtine</i> : Le mot dans le roman	426
<i>L. Charguina</i> : Les résultats de l'histoire littéraire soviétique	432
<i>A. Iézouïtov</i> : Sur l'étude historique du réalisme socialiste	437
<i>V. Orlov</i> : A cheval sur deux époques	448
<i>János Petőfi S.</i> : Sur quelques problèmes des recherches de linguistique générale en Union Soviétique	454
<i>Iou. A. Chrèïdère</i> : Les caractéristiques sémantiques de l'information	466
<i>A. N. Kolmogorov—A. M. Kondratov</i> : La rythmique des poèmes de Maïakovski	473

REVUE

«Encore une fois sur la nature du beau» (<i>András Gergely</i>)	490
Sur l'axiologie russe (<i>Endre Bojtár</i>)	494
Études soviétiques du domaine de la théorie littéraire (<i>István Fodor</i>)	497
Viktor Maximovitch Jirmounski, savant de la théorie et de l'histoire littéraires (<i>I. Lévine—E. Etkinde</i>)	503
Iou. M. Lotman: Conférences sur la poétique structurale (<i>János Petőfi S.</i>)	510

LIVRES

Ára: 20,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST